

PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM
MŰVÉSZETI DOKTORI ISKOLA

Szalai Katalin

**A zeneszerzői gondolkodás alakulása
Kocsár Miklós dalaiban**

DLA-értekezés

Témavezetők:

Prof. Dr. Vas Bence gitárművész, egyetemi tanár
Dr. habil. Kocsár Balázs karmester, egyetemi docens

2025

Tartalom

Tartalom	1
Bevezetés	2
A témaválasztás indoklása, személyes motivációk.....	2
A kutatás vizsgálatának módszertana, szempontrendszere.....	3
Források	5
A dalok lelőhelyei és formátumai	5
A dal műfajának szerepe Kocsár Miklós életművében.....	6
A dalok szövegválasztása	7
A dalok keletkezésük szerint	8
1. Az első alkotói periódus	11
Rongyszőnyeg.....	12
A Kassák-ciklusok	24
Kései szelek	27
2. A fordulat	38
Dialoghi	39
Lamenti	44
Magányos ének	53
Három dal Petőfi Sándor verseire.....	57
Kassák-dalok.....	60
3. Második alkotói korszak	65
A félelem felhői	65
Két Kányádi-vers	73
Dalok Csukás István verseire.....	74
Volna még.....	79
A második alkotói periódus összefoglalása, avagy a „Veszedelmes egyszerűség”	80
4. Összefoglalás	81
A szöveg zenei megfogalmazásának alakulása	82
Záró gondolatok.....	87
Mellékletek	89
Irodalomjegyzék	97
Köszönetnyilvánítás	99
Szakmai önéletrajz	100

Bevezetés

A témaválasztás indoklása, személyes motivációk

A magyar zenekutatás számos nagy mester portréjával maradt adós a hazai zeneszerzőket illetően. Gyakori jelenség, hogy mire a figyelem középpontjába kerül egy szerző, már csak közvetett információkhoz juthat a kutató. A 2019-ben elhunyt Kocsár Miklós esetében talán még van remény sok olyan kérdést feltenni, amelyekre – ha ő már nem is, de elsősorban kedves özvegye – Herboly Ildikó és fia, Kocsár Balázs választ adhat, vagy közelebb engedhet a megfjtéshez.

Izgalmas felfedező munkának élem meg, hogy a Kocsár Miklós generációját ért zenei hatások hogyan alakították az alapvetően klasszikus értékeket közvetítő, magyar, különösen kodályi hagyományokat tisztelő alkotói attitűddel bíró Mester zenei gondolkodását. Miután Kocsár Miklós is az 1930-as generációhoz tartozik, kitüntetett figyelmet érdemel, hogy hogyan hatottak rá a nyugati világból átszüremlő modern irányzatok, divatos kísérletezések. Ezeket a hatásokat természetesen a zenekari, kamarazenei és más vokális műfajokban lehet leginkább tetten érni, mégis, a tömören megfogalmazott kis formákban, mint amilyen a dal, esszenciaként egyértelműen megragadhatók és vizsgálhatók. Ráadásul egy olyan műfajnál, ahol társművészetként az irodalom, a szó, a gondolat is jelen van, egy, a zenén túl mutató gondolatiság és annak zenei megnyilvánulása újabb elemzői perspektívával gazdagítja a már meglevő szempontrendszer. Doktori dolgozatomban a következő kérdésekre keresem a választ:

- milyen stíluskorszakokat lehet körvonalazni, hogyan alakultak a komponálási technikák, és mik lehettek ezek motivációi?
- vannak-e olyan elemek, zenei megnyilvánulások, amelyek átmentődnek az egyik korszakból a másik korszakba, vagy esetleg van-e olyan zenei jelenség, amely permanensen megjelenik az összes stílusban, és a zeneszerzőre jellemző attitűdként értelmezhető?

Kocsár Miklós nevééről a hazai és külföldi közönség – sőt tapasztalatom szerint a magyar zenei élet egy része is – elsősorban a kórusműveire asszociál. A kórusműveket már Cseri Zsófia, az Erkel Ferenc Vegyeskar karnagya

szakdolgozatának témájául választotta. A szerző saját bevallása szerint némileg kompromisszumként élte meg a kórusra való írást, mert tekintettel kellett lennie a kórus zenei felkészültségére, hangterjedelmére, speciális adottságaira. A daloknál viszont feltételezésem szerint lényegesen nagyobb szabadságként élhette meg a határok feszegetését, az új utak keresését mind az emberi hang, mind a zenei kifejezőmód tekintetében.

Végül egy személyes kötődésről is szeretnék szót ejteni: ha csak rövid időre is, de a Mester tanítványa lehettem a Bartók Béla Konzervatóriumban, szép emlékeket őrizhetek a közös órákról, sok tanácsára, hozzászólására a mai napig emlékszem. Fontos indok emellett a műfaj iránti elfogultságom. Számos olyan költő versét zenésítettem meg, akiktől Tanár úr is szívesen választott költeményeket; egy esetben a vers még egyezik is (Kányádi: *Dilidal*).

Bizonyos vagyok abban, hogy egy ennyire sokszínű életmű vizsgálata révén a saját kompozíciós kérdéseimre is másként fogom keresni, és talán megtalálni is a választ.

A kutatás vizsgálatának módszertana, szempontrendszere

Dolgozatomban Kocsár Miklós zeneszerzői gondolkodásának alakulását követem a dal műfaján keresztül. A mintegy nyolcvan dal *quasi* esszenciája az adott korszak zenei gondolkodásának, amit egy-egy reprezentatív példán keresztül mutatok be.

A dalokat keletkezésük alapján két alkotói periódusba lehet rendezni. Az első az 1955–1976-ig, a második az 1992-től 2015-ig terjedő periódus. Stiláris szempontból viszont három egymástól elkülöníthető korszakot állapíthatunk meg, a korai évek (1955–1965), az avantgárd korszak (1965–1976) és az érett kor időszakát (1992–2015).

A korai dalok közül a kutatásomnak köszönhetően előkerült *Rongyszőnyeg* eredeti kéziratát és gépbe írt változatát hasonlítom össze. Az 1956-os kézirat és a 2013-ban, illetve a 6. tétel 2018-ban kottaíró programba rögzített változatok összehasonlítása fókuszunk szempontjából fontos információkkal szolgálhat, mivel Kocsár a dalokat igen gyakran nemcsak rögzítette a kottaíró programban, hanem át is írta, és a továbbiakban ezt tekintette a végleges formának. A két *Rongyszőnyeg*

partitúrájának eltérése tehát képet adhat arról, hogy a zeneszerző mit tartott elfogadhatónak a mű keletkezése után 57 évvel.

Az első alkotói periódus egy másik fontos reprezentánsa az 1958-as *Kései szelek*. A zongorakíséretes dal kiindulópontként szolgál a további Kassák Lajos versei ihlette dalciklusok vizsgálatához. Mivel a Kassák-szövegek ihlette versek egy-egy korszakváltáshoz kötődnek, így itt is artikulálhatók a gondolkodásbeli változások.

A második, avantgárd korszak vizsgálatánál azt a hangszeres kompozíciót határoztam meg referenciapontként (*Dialoghi* 1965), amelyben Kocsár először komponált a korábbiaktól eltérően. Az 1965 és 1976 közötti daltermés mindegyikét érdemesnek tartottam elemezni, mert a korszakon belül is érzékeltetni lehet az új zenei nyelv használatának alakulását különösen a notáció és a zenei formálás tekintetében. Az 1967-es Garcia Lorca-szövegekre komponált *Lamenti* kompozíciós eszköztárát a fagott–zongora duó zenei nyelvezetével hasonlítottam össze. Az így kapott eredményhez képest a József Attila-verstörödékekre írt kamarazenekarral kísért 1970-ben komponált *Magányos ének* újabb érdekességekkel szolgált a notáció szempontjából. Szintén megkerülhetetlen volt az 1973-as *Három dal Petőfi Sándor verseire*, illetve az 1976-os korszakot záró *Kassák-dalok* ciklus.

A harmadik Kassák-ciklus (*A félelem felhői* 1992) az új korszak nyitányaként sokat elárult arról, mi változott, mi maradt meg a korai évekből és az avantgárd korszakból. Az ez után komponált dalciklusok egységes zenei nyelvezete is sokat alakult. E korszakon belül is van 11 év szünet, amikor Kocsár főleg kórusműveket komponál, tehát továbbra is vokális műfajokban gondolkodik. A bartóki, kodályi hagyomány eszköztárát megtartva, ám azokat újragondolva születik meg az a letisztult, érett stílus, ami az utolsó 20 év daltermésére jellemző. Leginkább tehát azokra a dalokra tértem ki, amelyekben ezek a változások tetten érhetőek. Ilyen a Kányádi-ciklus két tétele (*Május, Történelemóra*), a Csukás István-versekre írt dalciklus, illetve a legutolsó, befejezetlen, Kányádi Sándor-verszenésítés, a *Volna még*. A kompozíciós technika alakulását a dalok keletkezésének időpontja körül az alábbi szempontok szerint vizsgáltam.

A szöveg zenei kifejezéstárának alakulása szerint:

1. forma: a szöveg, vers szerkezetét követő, vagy attól eltérő, szabad forma
2. prozódia: kodályi hagyomány, illetve saját megoldások

3. dramaturgia: összkép, hangsúlyok, kiemelések módjai és ezek okai

Zeneszerzés-technika alakulása szerint:

4. dallamformálás új elemei
5. lineáris (hangsorok) és vertikális struktúrák (harmóniaváz, hangközök), tonális centrumok
6. ritmusképletek és jelölésük, szabad ütemek
7. A korábbi évek gyakorlatának látens megnyilvánulásai (pl.: keretes, visszatérő szerkezet, madrigalizmus)

Források

A dalok lelőhelyei és formátumai

A dalok elsődleges lelőhelye Kocsár Miklós lakása, ahol Herboly Ildikó, férje halála óta műfaj szerint rendszerezte a felgyülemlett kottákat. Ennek köszönhetően került elő a *Pásztorlány dala*, *Altató*, *Hörcsög*, *A kis csikó és a csacsi*, *Arany virágocska*. Kocsár Miklós még életében írt egy műjegyzéket, amiben időrendi sorrendben jegyezte fel műveinek keletkezését és azok elhangzásának körülményeit. Megnevezte az előadókat, feltüntette a helyszínt, és esetenként a pontos elhangzás időpontját is megadta. Ez a – továbbiakban – „Könyvecske”¹ is segítségemre szolgált a teljes repertoár feltérképezéséhez. Több dalt ugyanis az előadónál sikerült megtalálnom, amelyek a műjegyzékben szerepeltek, de a lakáson nem voltak fellelhetők (Például: a *Csakás István-dalciklus* Bátki-Fazekas Zoltánnál, a *Dal* Radnóti Miklós versére Wiedemann Bernadettnél és Virág Emesénél, és a *Virágének* Kertesi Ingridnél).

Kocsár Miklós dalainak keletkezési időpontjától függően az első periódusból, tehát 1955 és 1976 között komponált dalokból részben kézzel írott kották állnak rendelkezésre. Az 1992 után keletkezett daloknál a szerző áttért egy olyan kottaíró programra, amit sajnálatos módon 2015 óta nehezen lehetett életre kelteni. Szerencsésnek mondható, hogy 2010-től a korai dalok jelentős részét – kisebb-nagyobb átírásokkal – rögzítette ebben a kottaíró programban, és amit átkonvertált

¹ Általam alkotott elnevezés, a jegyzék méretére is utalva.

PDF-formátumba, azok megmaradtak. A dalok megjelentetésénél is makacsul ragaszkodott ehhez a formátumhoz és az általa megírt kottaképhez, még akkor is, ha az így, a benne maradt elütésekkel, kottagrafikai hibákkal jelenhetett csak meg. Az ebből az időszakból származó dalok és sok más mű sorsa így gyakorlatilag azon múlik, hogy létezik-e belőle PDF-formátumú mentés a Tanár úr gépén, vagy sem. Ezért volt nagyon fontos, hogy kivétel nélkül minden PDF-ben kinyomtatott, a lakáson vagy bárhol meglelt dalt beszkennelek, beleértve azt a „Könyvecskét” is, amely akár a teljes életmű feltárásának megkerülhetetlen forrásaként is szolgálhat.

A kutatás egyik legnagyobb eredményének tartom, hogy a tudomásunk szerint legutoljára írt, befejezetlennek tűnő, 2015-ben komponált *Volna még*² című Kányádi-verszenésítést még ki lehetett menteni abból a régi személyi számítógépből, amin annak idején dolgozott.

Weöres Sándor és Kocsár Miklós *Rongyszőnyeg* című dalciklusának hangszerelt változata – meglepő módon – egy aukción került elő. Eddig csak a zongorakíséretes változata volt ismert. Az *Encore* programba átírt partitúrából is készült PDF-mentés, így lehetőség nyílt a további összehasonlító elemzésre.

Egy-két kotta, mint például a Radnóti Miklós: *Dal* (2013), vagy az 1960-ban Simon Lajos versére komponált *Hörcsög, A kis csikó és a csacsi* című dalocska még olvasható, de annyira megkopott a papír, hogy olvasásához újranyomtatás szükséges.

A dal műfajának szerepe Kocsár Miklós életművében

„Nem véletlen, hogy olyan kevés dalestet szerveznek, és énekeseink is nagyon ritkán vállalkoznak dalok éneklésére. Rohanó világunk nem tűri a lazítást, a látszólagos semmittevést, elsodorja, aki útjában áll. Pedig milyen emberi dolog megcsodálni egy szép virágot, mélyet szippantani a tavasz illatából, vagy gyönyörködni egy szép dallam fordulatain... nem lehet, sietni kell... Lassan már arról is leszokunk, hogy saját gyönyörűségünkre dudorásszunk. [...] És mit csináljon az a zeneszerző, akit egész élete folyamán végigkísér a dalírás kényszere. Nem tehet mást, megírja dalait, és bízik a jobb időkben, amiben végre az ember is megtalálja önmagát. Én ezzel a hittel bocsátom útjára dalaimat, »tegyék a dolgukat«, én már megtettem.” A *Dalok magyar*

² A teljes dal a mellékletben.

költők verseire 1. kötet³ elején olvasható Kocsár Miklós-idézetre valószínűleg nem csak a harmincas évek generációja tud szomorúan bólogatni. Az egyik legősibb, legtöbb változáson átment, hajdan oly népszerű műfaj klasszikus zenei formája mára a koncertéletben jelentősen háttérbe szorult, és annak népszerűbb, populárisabb és többnyire igénytelenebb változata került reflektorfénybe. Mégis úgy gondolom, hogy amíg van értő alkotója, előadója és hallgatója, elemzője a dal műfajának, addig a XXI. században is érdemes „tenni a dolgunkat”.

A szemlélődés, tűnődés, rácsodálkozás, ízlelgetés attitűdje, ami olyannyira jellemzi Kocsár művészetét, az életmű egészére igaz, hiszen az instrumentális kompozícióknál is szeret egy-egy zeneszerzés-technikát következetesen végiggondolni, több oldalról megvizsgálni, új értelmezésbe ágyazni. A vokális kompozíciókban a szöveg arra készítheti a szerzőt, hogy a technikát rendelje alá a költői kép, a hangulat vagy a gondolat kifejezésének, lehetőleg úgy, hogy közben sikerüljön megválaszolnia a saját maga által megfogalmazott zeneszerzői kérdéseket is. Ehhez persze hihetetlen őszinteségre, alázatra, önkontrollra van szükség, ami Kocsárban – mint azt a későbbiekben látni fogjuk – minden kétséget kizáróan megvolt.

A dalok szövegválasztása

Kocsár dalait főként a kortárs magyar költők versei ihlették. Ahhoz, hogy képet kapjak a szövegválasztás motivációjáról, a legkézenfekvőbb megoldást választottam: a zeneszerző özvegyét kérdeztem meg a keletkezések körülményeiről. Herboly Ildikó elmondása szerint az egyik csoportot képviselik azok a dalok, amelyeknek írója maga is jó kapcsolatot ápolt a zeneszerzővel, mint például Áprily Lajossal, Csukás Istvánval, akinek szövegeire a rengeteg zenés gyermekdarab mellett öt dalt is komponált. Gyurkovics Tibor talán a legközelebbi barátja, Ágh István (Nagy László testvére) pedig a kollegája volt. Szécsi Margittal és férjével, Nagy Lászlóval, ha ritkán is, de találkozott. Kányádi Sándorhoz szintén baráti szálak fűzték.

A második csoportba olyan költők tartoznak, akik kortársai voltak ugyan Kocsárnak, de Herboly Ildikó számára kérdéses volt a motiváció, feltételezhetően

³ Kocsár (2012)

irodalmi estekre készültek, mint például: Simon Lajos, Gaál Zoltán, Györe Imre versei ihlette két-három perces dalok.

Harmadik csoportba lehet tenni azokat a költőket, akiknek köteteit az alkotó gyakran forgatta otthonában, tehát az ihletet minden apropó nélkül, egyszerűen a szöveg témája, hangulata, gondolatisága adta, példa erre Weöres Sándor és a majdnem kortárs Kassák Lajos (1887–1967).

Negyedik csoportként az alkalmakra, évfordulókra komponált dalokat említeném, mint amilyen a Petőfi-dalciklus, ami a költő 150. születési évfordulójára készült, vagy Gyurkovics Tibor 65. születésnapjára írt *Por-dal*.

A versek választásának megértéséhez érdekes lehet, hogy a kórushoz mint másik szöveges műfajhoz, Kocsár Miklós kiktől választ szöveget. Mindössze pár költő nevével találkozhatunk, akik kórusra és dalokra egyaránt ihlették a szerzőt: Petőfi Sándor (*Nemzeti dal* 2014), Vörösmarty Mihály (*Emlékjel* 1986), és akikhez újra meg újra szívesen nyúlt: Kányádi Sándor és Weöres Sándor. A 19 költőből, aki Kocsárt a dalok tekintetében megihlette, öt számít kortársnak. Az öt kivétel: Vörösmarty Mihály (*Pásztorlány dala* 1956), Tóth Árpád (*Fájva szeretni* 1958), József Attila (öt különálló dal 1955–56-ból, *Magányos ének* 1970), Garcia Lorca (*Lamenti* 1966–67) és Petőfi Sándor (*Három dal* 1973). Egy-egy ceruzával írt jegyzet arról tanúskodik, hogy még számos vers volt, amit megzenésített volna kórusra vagy kórusra is, mint például a *Kassák-dalokból* a *Széltőlcsér* című vers.

A kortársak közül – Kányádival ellentétben – Nagy László verseit csak kórusok megzenésítéséhez választotta. Ennek magyarázata két szempontra vezethető vissza. Zenei szempontból a Nagy László versek légkörének, érzelmi töltésének megjelenítéséhez Kocsár alkalmasabbnak találta a kórushangzás lehetőségeit, és a zenei gyakorlat oldaláról az a tapasztalat is motiválta döntését, hogy a kórusművek mint többnyire megrendelésre készült kompozíciók, a komponálást követően egyhamar, inspiráló, élő előadásban szólaltak meg.

A dalok keletkezésük szerint

A magyar kortárs költők verseire készült dalok keletkezésük ideje szerint két csoportba oszthatók. Az első periódusba az 1955 és 1976 közötti dalok, a másodikba az 1992 és

2015-ig készült művek sorolhatók. A két korszak közötti kapcsolatot a Kassák-versekre írott ciklus jelenti. 1976-ban a fuvolával és cimbalommal kísért *Kassák-dalokkal* zárul az első periódus, és 1992-ben, *A félelem felhői* című cimbalomkíséretes sorozattal tért vissza a szerző a műfajhoz.

Az első csoportba tartozó dalok kíséretét gyakran több hangszer, olykor egész hangszeres kamaraegyüttes látja el. A késői korszakban keletkezett daloknál Kocsár a hagyományos „énekszólam zongorakísérettel” megoldást alkalmazza. A zeneszerző munkamódszerére jellemző, hogy egy-egy költő több versét szinte egy időben komponálja meg, és ezeket egy csokorban adja közre, de van példa arra is, hogy egy 1960-ban írt Csukás István-dalt – visszatérve a szerzőhöz – 2000-ben és 2002-ben komponált dalokhoz illesztett, egységes dalciklust hozva ezzel létre.

Az életmű több mint nyolcvan dalának nagy része sorozatokban jelent meg. A ciklusokban való gondolkodás a dalszerző egész pályáját végigkíséri, a kezdetektől (például: *József Attila-dalok*, *Weöres Sándor: Rongyszőnyeg*) a 2000-es évekig (például: *Dalok Csukás István verseire*, *Dalok Moldvay József verseire*, *Gyurkovics Tibor: Ölelj meg, Isten*).

Külön csoportot alkotnak a népdalok kísérettel ellátott feldolgozásai, amelyeket – gyakran igen rövid idő alatt – a Magyar Rádió népzenei műsorai számára komponált a szerző, és ahhoz az időszakhoz köthetők, amikor Kocsár a rádió népzenei rovatának vezetője volt (1974–83). Ezek a feldolgozások elhangzottak a rádió népzenei műsoraiban, de további előadásaikról sajnos nem maradtak fenn adatok. Az 1979-ben komponált *Három keserves ének (Hegyek völgyek között állok, Ha folyóvíz volnék, A párjavesztett gerlice)* sorsát illetően szerencsés fordulatot jelentett az a körülmény, hogy 2008-ban, Wiedemann Bernadett és Virág Emese koncertpódiumon is előadta. A népdalfeldolgozások kíséretét Kocsár többnyire a népi zenekar hangszereiből válogatva állította össze: állandó hangszere a cimbalom volt, és alkalomszerűen alkalmazta továbbá a furulyát, a klarinétot és a vonós hangszereket.

Mikor Kocsár úgy fogalmaz, hogy „egész életét végigkíséri a dalírás kényszere”, egyben *ars poeticáját* is írásba foglalja. Nem véletlen, hogy neve elsősorban a kórusművek kapcsán vált ismerőssé a szélesebb publikum előtt, mivel jól énekelhető, igényesen megformált dallamívekben és harmóniakban gazdag kórusműveit minden kórus szívesen énekelte. Ne felejtjük el azonban, hogy a

dallamosság igénye jelen van az egészen korai, csak hangszerekre írt kamaraművekben (*Capriccio szóló fuvolára 1956, Fúvósötös 1957*), versenyművekben (*Kürtverseny 1957*), és fokozatosan visszatérve a 2000 utáni művekben is. Indirekt módon a két korszak közötti szabadabb, vagy más, akár avantgárd esztétikát követő műveiben is felfedezhető ez a fajta lineáris gondolkodás, például a *Dialoghi* című, 1966-ban bemutatott, nagy érdeklődést kiváltott fagott–zongora duóban, vagy az *Arioso In memoriam A. J. gordonkára és zongorára* írt tételben, vagy az 1982-ben komponált *Episodiban*, amelyben angolkürtre váltó oboa koncertál a vonószenekezzel, és a mű közepén, mintha egy hatalmas szóló áriát hallanánk kadencia gyanánt, ami mögé „bekúszik” a vonóskar *pizzicato* kísérete. A dalírás, vagy inkább dallamírás invenciója meglátásom szerint általában hangsúlyosabban érzékelhető Kocsár zenei gondolkodásában, mint a harmónia alapú, vertikális összefüggéseket kutató attitűd.

A két korszak összehasonlítása

Hangszerkíséret

a) korszak (1955–1976)

- 1956 *Rongyszőnyeg* (Weöres Sándor): mezzoszoprán, fuvola, hegedű, brácsa, gordonka;
- 1957 *Négy magányos ének* (József Attila): fuvola, klarinét, oboa, kürt, hárfa, ütők, zongora;
- 1961 *Tavaszi dal* (Szécsi Margit): fuvola, citera, ütő, zongora;
- 1976 *Kassák-dalok*: fuvola, cimbalom.

b) korszak (1992–2015)

- 1992 *A félelem felhői*: mezzoszoprán, cimbalom;
- 1998 *Három dal Boda István verseire*: hegedű, klarinét, gordonka.

Hangfajok

A daloknál Kocsár többféleképpen határozza meg a hangfajt. Különösen a kezdeti és az utolsó daloknál csak annyit ír: ének/énekhangra, vagy nem is szerepel a hangfaj meghatározása, ilyenkor az általa szeretett és gyakran használt mezzoszoprán, illetve

szoprán hangfekvésére lehet következtetni a dallamok ambitusából. Ezen kívül elmondható, hogy minden hangfajra írt:

- tenor: *Három dal Boda István verseire* (1956);
- basszus / bariton: *A kanász* (1956), *Kései szelek* (1958), *Dalok Csukás I. verseire* (1958), *Tehénszerelem* (1964), *Három dal Gyurkovics T. verseire* (1996) *Dalok Moldvai J. verseire* (2002);
- bariton / mezzoszoprán: *A kísértet dala* (1958), *Tavaszi dal* (Szécsi M. 1961), *Por-dal* (1996);
- mezzoszoprán: *Dalok J.A. verseire* (1955), *Két Radnóti dal* (1958), *Rongyszőnyeg* (1956), *A félelem felhői* (1992), *Dalok Kányádi S. verseire* (1994), *Öt virágének* (1997), *Ölelj meg engem, Isten* (1998), *Dili-dal* (2013), *Volna még* (2015);
- szoprán: *Dalok magyar költők verseire I. kötet* (1955–58), *Magányos ének József A. verstörédékek* (1957), *Lamenti* (1966–67), *Három dal Petőfi S. verseire* (1973), *Kassák-dalok* (1976).

A dalciklusok száma

A két alkotói periódust tekintve az elsőben összesen negyvenkét dal született, ebből kilenc dalciklus és kilenc önálló dal, a második korszakban harmincnyolc dalból hét dalciklus és hat önálló dal. A dalok száma ciklusonként leggyakrabban három vagy öt dal. Ezen kívül egy-egy olyan dalciklus egészíti ki a repertoárt, ami négy, hat és hét énekből áll.

1. Az első alkotói periódus

A dal műfaja egészen a korai tanulmányoktól jelen van Kocsár életében. A 22 éves szerzőtől az 1965-ös fordulatig a következő dalok születtek:

- József Attila: *Őszi alkonyat, Rigató, Tedd kezed homlokomra*, (1955) *Nyolc esztendő lányok*, Vörösmarty Mihály: *Pásztorlány dala*, Weöres Sándor: *Rongyszőnyeg-ciklus, Két Radnóti dal: A mécsvirág kinyílik, Bájoló*, József Attila: *A kanász*, (1956)
- Weöres Sándor: *A kísértet dala*, Tóth Árpád: *Derűt dalolnék-ciklus*, Kassák Lajos: *Kései szelek-ciklus* (1958), Szabó Gizella: *Falusi sirató* (1959), Simon Lajos: *A*

hörcsög, A kis csikó és a csacsi, Csukás István: *Chansonette*, Györe Imre: *Arany virágocska, Három dal Boda István versére* (1960), Szécsi Margit: *Tavaszi dal* (1961), Kassák Lajos: *Tehénszerelem* (1964).

Amint azt az értekezés módszertanánál kifejtettem, az erre a korszakra legjellemzőbb zeneszerzői technikákat felmutató művet választottam ki a zenei gondolkodás bemutatására, ez pedig a kamarazenekar által kísért, Weöres Sándor versekre írt dalciklus.

Rongyszőnyeg

1956 egyike azon éveknek, amikor a még zeneakadémista Kocsár Miklós keze alól többféle kamara-összeállításra írt kompozíció is kikerül. Ebben az évben írja első fúvósötösét, a *Capriccio* című szóló fuvola darabját, a *Sonatinát* zongorára, és három duót oboára és klarinétra. Dalokat komponál Boda István, Vörösmarty Mihály, Radnóti Miklós és József Attila verseire. Weöres Sándor költészete különösen fontos, hiszen a hat kis dalból álló ciklus mellett elsőként lett ihlető forrása a később Kocsár Miklós életében központi helyet elfoglaló sikeres műfajnak, a gyermekek számára írt kórusműveknek. A *Rongyszőnyeg* címmel ellátott Weöres-dalciklus azért is különleges, mert a szólistát vonós trió és fuvola kíséri. A közönség elsőként a Bartók Rádióon keresztül halhatta a hangszeres változatot, ami később is felcsendült, például a Nemzeti Filharmónia *Zeneszerző portrék* hangversenysorozatában,⁴ vagy az 1999-es szegedi konzervatóriumban megrendezett Vántus István Kortárszenei Napok szervezésében.⁵

Cím és szöveg

Weöres Sándor *Rongyszőnyeg*ben szereplő versei közül a zeneszerző által választott hét mindegyike természeti képeken keresztül közvetített hangulatokról, gondolatokról szól. Ehhez hasonló szövegekhez Kocsár élete során többször visszatér, úgy tűnik, egyik legkedvesebb témája volt.⁶ A *Rongyszőnyeg* alcímében „hat rövid dal” szerepel,

⁴ Bartók Béla Emlékház, 1994. november 11. 18h., Zempléni Mária – ének.

⁵ 1999. december 3. 19:30h., Temesi Mária – ének.

⁶ Például: *A hörcsög* – Simon Lajos 1960, *Öt virágének* – Ágh István 1997, *Virágének* – Radnóti Miklós 2013.

de az utolsó dalban két verset zenésít meg, az *Őszi éjjel* és az *Őszi ködben* kezdetűt. Weöres Sándor: *A hallgatás tornya* című verseskötete 1956-ban jelent meg, Kocsár ebből a kötetből válogatta össze a dalciklus verseit.⁷ A hat kis tételből a negyedik és ötödik cím nem egyezik a vers kezdősorával. Az eredetileg *Fa tövén tekereg a kicsi kígyó* sorból címnek az *A kicsi kígyó* maradt meg. Az *A szürke varjú* címet viselő dal eredetije: *Halkabb a nádas éneke*. A partitúrában még ez a sorkezdet szerepel címként, viszont az 1956-os zongorakivonatban, amiből a zeneszerző valószínűleg betanította a szoprán énekest, már az *A szürke varjú* felirat olvasható.

A dalok szerkezete

A hat dal karakterét tekintve akár szvitként is értelmezhető, amiben páros és páratlan, gyors és mérsékelt tempójú tételek váltakoznak. A zenei sorok hűen követik a Weöres-szöveget, ahol egy sor ismétlődik, ott vele együtt a dallam is. Ennek megfelelően alakulnak a dalok formái, amiket népdalokra emlékeztető szerkezetük miatt ezek hagyományos jelölését használom, illetve a végigkomponált dalok esetében kommentekkel egészítem ki a betűjelzéseket.

1. *Túl, túl, messze túl*: A B A B^v
2. *Bíbic csibe*: A A^v B A^v2
3. *Lassú szél*: végig komponált (ABCD)
4. *A kicsi kígyó*: A A^v B A (pici kóda: ismétlés: kígyó)
5. *A szürke varjú*: végigkomponált, zárásként 4. sort ismétli
6. *Őszi éjjel*: A A^v B C A^v *Őszi ködben*: A A^v B B^v (zong. coda) együtt: ABA forma

A dalok hangkészlete

A hét dal szinte mindegyik énekszólamában kimutatható az 1:2-es modell. Ettől csak a harmadik tételben van eltérés, ahol a D-dúr hangjaiból bontakozik ki a dallam, mégis a kíséret C-dúr major és e-moll akkord között ingázik. Az ötödik tételben, ha a dallam elején nem is, a 12. ütem *forte, rubato* dallamíve a g^{''}-től lefelé már az 1:2-es

⁷ Argumentum Kiadó – Weöres Sándor örököse 2003-ban megjelent köteteiből a *Túl, túl messze túl* a III. *Rongyszőnyegben* található és a 33-as számot viseli. A többi vers az I. *Rongyszőnyegből*, a megzenésítésnek megfelelő sorrendben a következők: *Bíbic csibe* 54, *Lassú szél* 98, *A kicsi kígyó* 32, *A szürke varjú* 80, *Őszi éjjel* 99, *Őszi ködben* 12.

modellskála szerint ereszkedik le a h'-ig. A hangszerkíséretetek is többnyire ezekből a hangokból állnak össze szeptim, nóna hangzatokká, vagy dallamként, mint a 4. tételben a triolás dallam motívumokban (1. ábra).

1. ábra: Kicsi kígyó, 1–4. ütem, 1:2-es modell a hegedű és cselló szólamában

Mindegyik tételnek van tonalitása, de nincs előjegyzése. Gyakran ismétlődő mozgásformákban azonos akkordstruktúrák váltakoznak, ismétlődnek mixtúrákban, mint például az *A szürke varjú* tétel kísérete: az első oldalon h-tól kromatikusan egészen az E hangig lépeget lefelé tág fekvésű hármashangzatokban (2. ábra).

2. ábra: Szürke varjú, 6–12 ütem, kromatikus akkord mixtúra a basszusban

A kotta története

Az 1980-as évek tájékán – mint azt a forrásoknál már említettem – Kocsár Miklós birtokába jutott egy *Encore* nevű kottaíró program. Amint elsajátította a használatát, kéziratait rögzítette a programban, és így számos esetben élt az újragondolás, változtatás lehetőségével, ami a tempó vagy dinamikai jelzéseken túl az ütemszámokra és hangokra is kiterjedt.

A *Rongyszőnyeg*-ciklus kutatásának forrása tehát a zongora kéziratos kotta, a 2011-ben (*Bibic csibe, Kicsi kígyó, A szürke varjú*) és 2013-ban (*Túl, túl, Lassú szél, Őszi éjjel*) módosított, kottaíró programba írt változata, és új fejleményként egy aukción előkerült eredeti, kézzel írott hangszerelt változat. Az alkotó 2013-ban az első öt, 2018-ban a hatodik tétel partitúráját is gépbe írta, a kutatás során ezeket a változatokat is sikerült megmenteni. Felmerül a kérdés, vajon miből dolgozhatott ekkor a szerző? Lehetséges, hogy 2013-ban még a lakásán volt az eredeti kézirat, vagy a helyenként átírt zongorakivonatot hangszerelte meg 57 évvel később?

Az 1956-os zongorakivonat és a 2011-es, 2013-as géppel írt változat eltérései

A zongorakíséretes dalciklus kottaképéről általánosságban elmondható, hogy átíratszerű (3. ábra). Gyakran szerepel benne négy- vagy akár ötszólamú lejegyzés, ami próbálja visszaadni a négy kíséző hangszer legfontosabb dallamait, harmóniáit, karakterét.

3. ábra: *Kicsi kígyó*, zongorakivonat 15–18. ütemig

4. ábra: Kicsi kígyó, partitúra 15–18. ütemig

Valószínűsíthető tehát, hogy a hangszerelt változat volt az eredeti (4. ábra), amiből készült a zongorakivonatos verzió. A zongorakivonat megírásának kézenfekvő oka lehet, hogy például ne csak az énekes betanítását segítse, hanem ebben a formájában további elhangzásokat is lehetővé tegyen. A faksimile, illetve számítógépbe írt zongorakivonat első tétele gyakorlatilag ütemről ütemre megegyezik.

A második, *Bibic csibe* című tételben három tempójelzésben fedezhető fel különbség. Az 1956-os kéziratban a szerző a mű tempóját *calmo* felirattal határozta meg, de ez a gépi változatban nem szerepel. A 10. ütemben *poco avvivando* helyett *avvivando poco a poco*, illetve a 14. ütemben a kéziratban *poco con moto* felirat áll.

A 3. *Lassú szél* című tételben találjuk a legmarkánsabb változtatásokat. A zongora felső szólamában az összes c'–e' tercet e'–g' hangokra módosította, feltételezhetően a konzonzánsabb hangzáskép kedvéért. Szintén szembeötlő a dal

terjedelmének növelése. Az eleje négy, a vége kettő ütemmel egészül ki. Az új hatütemes anyaga a meglévő, egész tételt meghatározó zenei matéria belső bővüléseként értelmezhető.

3 Lassú szél

Con moto mp

pp legato

Las - su szél lejt a mezőn

5. ábra: Lassú szél, zongorakivonat első két ütem bevezető

Emellett a hegedű és brácsa oktávpárhuzamos témáját Kocsár oly módon komponálja át, hogy egyes hangok értékét megduplázza (6. ábra). Az így kapott dallam tétovább, kiszámíthatatlanabb, töredezetebb és kicsit izgalmasabb zenei folyamattal kíséri ugyanazt az éneket. Amiben a tétel egyedülálló, hogy készült egy harmadik változat is, ami egy oldallapon közli a partitúrát a zongorakivonattal. Itt a bővített ütemszámú változattal találkozunk.

3. Lassú szél

Con moto

Fl

Canto

Vl

Vla

Vcl

pp legato

7

mp

Las - sú szél lejt a me - zőn, köny - nye -

6. ábra: Lassú szél, partitúra és zongorakivonat első hat üteme

A 4. tételben a „kígyó” szó, négyből három esetben tritónusz hangközt lép, az eredeti kéziratban minden elhangzásnál *glissandózva*, azaz egyik szótagról a másikra csúszva kéri a szerző. 2011. újev napján a kottairó programban már úgy rögzítette, hogy a négy

„kígyó” megszólalásból csak az első és a negyedik, *quasi* ráadásként oktáv hangközt csúszó „kígyó” marad *glissando*.

Az *A szürke varjú* dalban, a már említett címadáson kívül főleg tempójelzések változtak. A kéziratos zongorakivonatban *andante* áll. A 2011-es újragondolásban ez utóbbinál maradt a szerző. A kézzel írt változathoz képest különbség, hogy a 2011-es revideált változat 12. ütemében nincs kiírva, hogy *rubato*, és Kocsár az előtte lévő ütem felett sem jelezte a *poco rall.* tempójelzést. Véleményem szerint, mivel a négy változat mindegyikében, tehát a partitúrákban is jelöli a karakterváltás szándékát, csak itt nem, ez véletlen kihagyás is lehet. A szám szerint tizenegyedekes szabad ütem előadási módja talán így is sugallja a szabadabb előadásmódot a három- és négyegyedekes ütemcsoportok között.

A két verset magába foglaló *Őszi éjjel* ABA forma. Az *Őszi ködben* című vers, amely B részként karakterében kicsit eltérve, tehát a tételkezdő *allegro* helyett *meno mosso* ékelődik az első vers és ismétlése közé, jelentősen eltér a kézirattól. Itt tetten érhető az általánosan megfogalmazható, a 2010-es években kottaíró programba írt daloknál megfigyelhető szerzői szándék, miszerint a kíséret legyen konzonzásabb, egyszerűbb és direktebben segítse az énekszólamot. A kéziratban a felső szólam nyolcadoló mozgása disszonánsabb összhangzásokat eredményez, az alsó szólam akkordjai igazítanak el minket a tonalitást illetően (7. ábra). A gépi változatban viszont a felső szólam hangjai a dallamot játszó, és egy-egy akkordhanggal színesítve a szólamot, az alsó szólammal együttesen adják ki a harmóniát (8. ábra).

The image shows two systems of handwritten musical notation for piano accompaniment. The first system starts with a dynamic marking of *mf*. The lyrics for the first system are: "Őszi ködben zúgó ötven nyár - ta, ötven dal van". The second system continues with the lyrics: "törzsekbe zár - va. Őszi csöndben nyíló ötven lá -". Below the lyrics, there are performance instructions: "poco a poco cresc.". The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 12/8 time signature. The piano part consists of chords and moving lines in both hands.

7. ábra: A zongoraszólam állandó, helyenként disszonáns nyolcad mozgása

27 *mf*
Ö - szi köd - ben zú - gó öt - ven nyár -

sim. *p*

33
fa, öt - ven dal van tör - zse - tek - be zár - va.

8. ábra: A zongoraszólam a dallamot követő, konzonzánsabb változata

A partitúra és a zongorakivonat eltérései

A zongorakivonat a partitúrának mindig egy lecsupaszított, egyszerűsített változata, ezért törvényszerű, hogy egyes hangszeres szólamokat akár egy teljes tételen keresztül nem tud megjeleníteni (*A kicsi kígyó* tétel fuvola szólama). A partitúra komplexitása vagy egymástól túlságosan távol eső regiszterek használata miatt szintén áldozatul esnek szólamok, és csak a legfontosabbak kerülnek leírásra.

Hangszínek

A hangszerelt változat jellegéből adódóan sokkal árnyaltabban, érzékenyebben fejezi ki a versek hangulatát, az énekessel való kapcsolata a hangszereknek dinamikusabb, mint a zongoraletétben. A fuvola szólam gyakran írja körül a szoprán szólamát (*A szürke varjú*), egészíti ki (*Lassú szél*), vagy lép dialógusba vele (*Bibic csibe*), de leggyakrabban az énekes szólamát duplázza meg, hol egy oktávval magasabban (*Túl, túl, messze túl*), hol azonos oktávban (*Kicsi kígyó*).

A zongorafaktúrában az olyan szólamokat, díszítéseket, orgonapontokat, vonásnemeket, effekteket, melyek érthető módon a zongora hangszer adottságai miatt nem kivitelezhetőek, elhagyja. Például a fuvola szólamban a *Túl, túl, messze túl* (24–29. ütem) – előkéi, vagy a *quasi* orgonapontként érzékelhető hosszan kitartott hangok az *Őszi ködben* (26–48. ütem) című tételben.

A vonóshangszerek különböző hangszínei adta lehetőségekkel élve Kocsár szinte mesekönyvbbe illő illusztrációként jeleníti meg az egyes szavakat. Például az első vers játékosságát érzékeltető *pizzicato* kettős pengetései (9–12., 24–27. ütem), a *Lassú szél sul ponticello* uniszónó *tremolója*, ami a teljes tételen át hallható, vagy a *Kicsi kígyó* című tétel kíséretéül szolgáló *con sordino* megszólaltatott kromatikus apró dallamívek, illetve *glissandók* a brácsa (9. és 12. ütem) és gordonka (24. ütem) szólamában. Az utolsó tételben „a hold rá fátylat ereszt” szövegnél (14–16. ütem) a hegedű üveghanggal segíti a költői kép megjelenítését. Ezek mellett természetesen a vonásnemeket is pontosan jelzi a szerző, például a *Bibic csibe* utolsó ütemeiben.

Az ABA szerkezetű utolsó tételben a visszatérő A részt a szerző kiírja, és nem él az ismétlőjel adta lehetőséggel, illetve a kézzel és géppel írt partitúra egyaránt egy teljes ütemmel tovább tartja a ciklust záró hegedű b''- és a fuvola h''-hangját.

A faksimile partitúra eltérései

Az első eltérés a *Lassú szél* tételben a tempójelzés: *allegretto cantabile*, az összes többi változatban *con moto*.

A 4. *A szürke varjú* című tétel csak a partitúra fejlécénél *Halkabb a nádas éneke* szerepel. A kezdő ütem felett *lento*, míg az összes többi változatban *andante* tempójelzés van. A 12. ütemben *quasi recitativo* olvasható instrukcióként és nem *rubato* (9. ábra).

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Quasi recitativo". The score is written on five staves. The top staff is a vocal line in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are written below the notes: "n b, be szegely milyen vetett ki egyénant csáruokabtl hogy". The piano accompaniment is written on the four staves below. The score includes various musical notations such as dynamics (f), articulation (accents), and phrasing slurs. At the bottom of the page, there is a page number "- 15 -" with arrows pointing to the right.

9. ábra: *A szürke varjú*, *rubato* helyett *quasi recitativo* szerepel

A ciklust záró dal tempójelzése a partitúrában *allegretto*, a kivonatban és a géppel írt 2018-as partitúrában *allegro*. A *poco ritenuto* már a 10. ütemben elkezdődik, míg a többi kottában egy ütemmel később. A 26. ütem azért is fontos, mert a hetedik vers előjátéka, ami 4x kétnegyedes ütem, onnan indul. Ezen a ponton a kéziratban *andantino*, a zongorakivonatban és a gépbe írt partitúrában *meno mosso* olvasható.

Az 1956-os és 2013-as partitúra különbségei

Ahhoz, hogy választ kapjunk arra a kérdésre, hogy a 2013-as partitúra írásakor Tanár úr csak a zongorakivonatból dolgozott, vagy még tulajdonában volt a faksimile partitúra is, az elemzés eredményei arra engednek következtetni, hogy túl sok az egyezés ahhoz, hogy csak a zongorakivonat alapján írta volna újra. A következőkben ezért csak a két partitúra különbségeit sorolom fel.

Egyszerűsítések:

- a vonós hangszerek kezelésénél azt látjuk, hogy a kettősfogások alsó hangját tartja meg. Például: 1. tétel 30. ütemének brácsa és cselló szólamában;
- a 6. tételben a brácsa szólama az 1956-os kottához képest át van írva a 13–20. ütem közötti nyolcadoló mozgások helyett tartott hangok vannak, és ez a változat ismétlődik meg a 69–75. ütemekben (10. ábra 17–20. ütem megegyezik);

10. ábra *Őszi éjjel*, 14. és 16. ütem brácsa szólamában nyolcadoló mozgás

a tempo

11. ábra Őszi éjjel, 13–16. ütemek brácsa szólam tartott hangok

- több helyen átírja, melyik regiszterben hangozzon el a zenei anyag, például szintén az első tétel 7. és 8. ütemében a cselló szólam kis oktáv helyett nagy oktávban folytatja a motívumot, aminek intonálása kisebb kihívás elé állítja az előadót;
- arra is látunk példát, hogy egyes hangokat kihúz, például a *Bibic csibe* című tételben a hegedűszólam 3. ütemében egy c'–d' nyolcad nagyszekundot, illetve a fuvola szólamában a 17. ütemben egy szintén nyolcad értékű c' hangot;
- a 4. tételben a fuvolaszólam 8. ütemében eredetileg egy kromatikusan lefelé lépegető tizenhatodokat látunk, míg a 2013-as verzióban három nagyszekundot lép lefelé.⁸

Dinamikai jelzések:

- számos helyen átírja, árnyalja a dinamikát, például a 2. tételben 14. ütemben az énekes *forte* megszólalásánál a *mezzoforte* hangszeres kíséretét – ami a zongorakivonatban is középélesen játszandó, *fortéra* írja át előtte két ütemmel, a fuvola *mp* dallamát *mf*-ra módosítja;

⁸ Ez a motívum a zongorakivonatban nem szerepel.

- az 5. tételben a már említetten kívül (*lento* helyett *andante*) alig van eltérés, egyedül a 23. ütemben ír a *fortissimo* helyett *fortét*.

Fontos megemlíteni, hogy a 2018-as partitúrában a visszatéréstől hiányos a lejegyzés. A szöveg az énekes szólamban innentől végig hiányzik, ahogy a dinamika, tempó vagy vonásnemek jelölései is.

Összességében, a változtatások egyértelműen arra a jelenségre engednek következtetni, amely a második alkotói periódusban meghatározó attitűddé válik, ez pedig a zenei anyag takarékos, letisztult, „a kevesebb több” elvét valló, konzonzánás, tonalitásban gondolkodó zeneszerzői magatartás.

A Kassák-ciklusok

Kassák Lajos költészete a Kocsár-életműben egyedülálló helyet foglal el. Nincs egy olyan költő sem, akihez évtizedeken keresztül újra meg újra visszatért volna. Először a zeneakadémiai évek alatt, 1958-ban komponálja a *Kései szelek* dalciklust (bariton hangra zongorakísérettel), 1964-ben egy dal erejéig tér vissza hozzá, ekkor születik a *Tehénszerelem* (ének, zongorára). 1976-ban a *Kassák-dalok* (szoprán hangra, fuvolára és cimbalomra) ciklussal búcsúzik a dal műfajától egy időre, pontosan 16 évre, majd 1992-ben *A félelem felhői* (mezzoszoprán hangra és cimbalomra) című dalciklus lesz a további daltermés nyitánya. Megállapíthatjuk, hogy Kocsár az életmű szempontjából fontos fordulópontokon nyúl a Kassák-szövegekhez. A teljes daltermés tekintetében, a Kassák-versekre írt dalok kiváló referenciapontként funkcionálnak, mivel keletkezésük pont az egyes stíluskorszakokhoz köthetők, így az adott korszak zenei gondolkodását is tükrözik.

A háromféle zeneszerzői technikával komponált dalciklus más-más karriert futott be. A fuvola és cimbalom által kísért 1976-os *Kassák-dalok* Fábián Mártának köszönhetően nemcsak lemezen jelent meg (Gramofon, 2000), hanem számos itthoni, sőt, külföldi koncerten is elhangozhatott, olyan kitűnő előadóművészek tolmácsolásában, mint Szőkefalvi Nagy Katalin (ének), Matúz István és ifj. Kovács Imre (fuvola). A mű sikerét annak is köszönheti, hogy például egy 2012-ben megrendezett kortárs zenei fesztiválon frissnek, eredetinek tudott hatni az akkori

legifjabb generáció alkotásai között is.⁹ Az *A félelem felhői* 16 évvel később született, mintegy az utána következő daltermés bevezetéseként, de zenei gesztusaiban még hordozza magán az 1976-os dalciklusra jellemző szabad hangvételt, kottaképe pedig a hatodik dalt leszámítva annak kötetlen, az ütemvonalakat nélkülöző notációját idézi. A kísérő hangszer itt is a cimbalom.

A *Kései szelek* bemutatója jóval a keletkezése után, 33 évvel később, 1991-ben volt, Berlinben, október 18-án Szilágyi Béla és Szelényi László tolmácsolásában. A hazai közönség 1994-ben Moldvay József, Déry András előadásában hallhatta először az Óbudai Társaskörben, december 11-én. Nem tudni, mi állhatott a megkésett bemutató hátterében.

A versek

Kassák Lajostól több kötetet is találtunk a zeneszerző otthonában. A *Kései szelek* című dalciklus és a *Tehénszerelem*, a Szépirodalmi Könyvkiadó gondozásában 1958-ban megjelent *Költemények, rajzok* (továbbiakban I. kötet) kötetből valók, melyben Kassák 1952 és 1958 között írt verseit olvashatjuk, méghozzá időrendi sorrendben. A másik kötet a *Vagyonom és fegyvertáram* (Magvető, Budapest, 1963) című (továbbiakban II.) kötet, melyben *A félelem felhői* ciklus versei találhatóak. A Kassák-dalok dalaihoz mindkét kötetből válogatott Kocsár. Három esetben átírta a vers címét: *Az Ismét elvérzett egy nap* címet viselő ének eredeti címe: *Nyolc sor, Aprópénz* helyett *Alkonyi szél, Visszaváltozhatatlanul* cím helyett *Ó csend* cím szerepel a Kassák – dalokban. Ez utóbbi csak versrészlet, az eredetileg igen hosszú versnek csak a kezdő sorát zenésítette meg a zeneszerző.

Rendkívül fontosnak gondolom, hogy a könyvekben hagyott, mára megsárgult papírlapokon egyértelmű utalás olvasható arról az alkotói szándékról, miszerint Kocsár több verset kórusra is megzenésített volna. Például *Halleluja, Széltölcsér, Idők mélyén, Néhány sor* (itt a könyvben ceruzával odavetett apró, a formára vonatkozó jegyzetek is kivehetőek, pl.: ABA), *Ködben, Biztató* (ez utóbbit két lapra is feljegyezte), *Friss szelek jönnek, Lenn és túl a siratófalán, Könyörgés a szelekhez*. Sajnos ezek a művek, mai tudomásunk szerint, nem kerültek kottapapírra, dal

⁹ Molnár (2012), 21–25. o.

formájában sem. A *Szélölcsér* című vers egyike (ezen a címen több vers is szerepel) kivételként került be az 1976-os ciklusba.

A tény, hogy a három dalciklus időben ennyire távol esik egymástól, de az ihlető szöveg ugyanazon költőtől származik, kivételes lehetőséget kínál az elemzésre. A költészetében oly különleges utakat bejáró Kassák 1958-as és 1963-as kötetben megjelent versei már az időskori, tárgyiassággal összefonódott érzelmes költészetről tanúskodnak.¹⁰ Szabadversként az egyetlen, amely rímbe faragott, a *Verklidal*. Állandóan visszatérő téma a halál, a magány, szorongás, félelem, fájdalom, szeretet, tépelődés, az önmagunk megítélése az én és a dolgok, amik körülvesznek teljesen szubjektív, szinte beszűkült érzékelése, láttatása. Költői képeit gyakran valami nagyon ártatlan természeti képben meséli el. A szél hol fenyegető, hol érzéki, az utak, erdők, hegyek, felhők, tornyok mindig teret adnak a történesnek. Érdekes a hangok jelenléte, mint a bogárhangszerek, az eső halk kopogása vagy éppen villámokkal kísért pusztító jelenléte, mely széttépi a tájat, a bánatát eltrombitáló tehénke, bégető nyáj, harang kondulása, madár fütyörészése, a csend, csendesség. A pillangók, a liliom és a levendula illata, cseresznyevirág, fűszál, hűsítő harmat, a tölgyfa sárga leveleivel és a megannyi szín, ami feketétől a szürke, rozsdabarna tónusaiból a halvány gyöngy pasztelleken keresztül a fehérig, egyben hívószavai is a zenei képzeletnek. Világosság és sötétség, város és vidék, bárányos ég, vagy a sarlójával mindjárt kettéhasító hold. Szélsőségek közé kifeszített képzelet. Kifejező képek, pontosan kitapintható atmoszférák, hangulatok, méghozzá rendkívüli egyszerűséggel, lecsupaszítva, csak a lényeg megragadva beszél nekünk a költő és a zeneszerző ezzel azonosulni tudó gondolatairól, érzéseiről, belső lelki világáról.

Kocsár maga is így nyilatkozott egyszer a versekkel kapcsolatban: „Weöres néhány versét már ismertem és megszerettem, de Kassák egészen másfajta költészete újdonságként hatott számomra. Verseinek természetes egyszerűségét, szinte prózának ható közvetlenségét, ugyanakkor drámaiságot sem nélkülöző fordulatait kifejezetten vonzónak találtam. [...] Hasonlóan a versekhez a zenei megfogalmazás is többnyire szűkszavú, lényegre törő.”¹¹

¹⁰ *Világirodalmi kisenciklopédia*, 609–610. o.

¹¹ Kocsár Miklós 2013. október 14-i feljegyzése.

Kései szelek

Az első, 1958-ban írt dalcsozor a *Kései szelek* címet viseli. Az öttételes dalciklus megmaradt, kézzel írt kottájában három tétel szerepel, még hozzá megszámozva. I. *Ismét elvázott egy nap* (június 30.), II. *Szerenád* (július 20.) III. *Kései szelek* (július 3.). Pont az a két tétel (*Verklidal* és a *Késő van már*) hiányzik belőle, amelyet legelőször, június 26-án komponált Kocsár. A kotta fedőlapján a cím felé ragasztott papírra „Hongrie No. VI” van gépelve. Valószínűsíthető, hogy így, ebben a három tétéles formájában egy külföldi versenyre szánta az alkotó. A fedőlap bal felső sarkában egy ceruzával írt megjegyzés áll: „jó!”. Lehet reális alapja annak a feltételezésnek, mely szerint előbb egy magyar bizottság döntött arról, mely művek juthatnak ki egy nemzetközi zenei versenyre. A kotta két, kézzel írott változatban is megmaradt. A sorrendben a második az első javított változata. Az elsónél akadnak áthúzott ütemek, tempóátírások, átütemezések, de a másik javított kiadás is tele van ceruzával átírt, helyenként átkomponált ütemekkel, merthogy Kocsár ezt a példányt is javította. A későbbi teljes kézzel írott példányban a kimaradt két dal már második, illetve harmadik tételként szerepel. Az így kapott harmadik példányról azt gondolhatnánk, hogy a végleges változat. 2010. november 2-án a már korábban említett *Encore* programmal készült kotta PDF-példánya tekinthető véglegesnek, mivel a harmadik példányhoz képest ebben is akadnak apró változtatások.

A hangrendszerek, szervező elvek tekintetében minden dalhoz tartozik egy-egy akkordstruktúra vagy hangsor, amiből építkezik. Az énekes szólamanyaga a zongorakíséret hangjaival szerves egységet alkot. A kíséret segíti a pontos hangadást, tiszta intonációt. Elemzésemhez a kottairó programban rögzített változatot használok, mert leginkább az utolsó, kézzel írt változat letisztázásaként értelmezhető.

Ismét elvázott egy nap

Ebben a tételben a négyütemes előjáték mintha tartalomjegyzéke, sűrítőmánya lenne a kibomló zenei folyamatnak. Az alsó szólamban kirajzolódó 1:2-es modell mellett egy tág fekvésű B–F–C kvinttorony, és ennek transzponált változatai (F–C–G, Desz–Ász–Esz) adják a tétel gerincét. Két mozgásforma, egy lassú, akkordikus kíséret, illetve a „hűvös szél pillangókat és virágokat borzongat a hold ölében” szövegrésznel páros

nyolcad mozgás és triolák egyenletes mozgása szolgál kontrasztanyagként. Az ismétlődő nyolcad mozgás kistercekben ugyanazt a b'-desz'', a'-c'' zenei egységet g'-re, fisz'-re, majd e'-re disz'-re végül c'-re, cisz'-re transzponálva az 1:2-es modell struktúráját rajzolja meg. A kétféle kíséret végül felváltva kíséri az énekszólamot. A bariton szólamában szintén az 1:2-es modellt halljuk, de a modelltől eltérő kisszekundlépés helyenként kiegészíti a hangsor hangjait (12. ábra).

12. ábra: *Ismét elvérzett egy nap*, 17–28. ütem, bariton szólam 1:2-es modell hangjaiból

4

13. ábra *Ismét elvérzett egy nap*, 29–32. ütem 1:2-es modell alsó szólamban

Ha a vers csúcspontját kellene meghatározni, egyértelműen a „Csönd, e bús órán nemcsak a rózsa szirma”, kezdetű utolsó előtti sor lenne az. A szövegrész alatt a kíséret megáll, és a dal legmagasabb hangjára asz-ról felugró cesz’ decima hangközzel (ami egyébként a kíséretből visszaköszönő kis terc tág fekvésben) a dal legdrámaibb, legfájdalmasabb pillanatát örökíti meg.

Verklidal

A *Verklidal* az egyetlen olyan vers, amelyben rím van. A négy versszak rímképlete ABA. Adná magát az ötlet, hogy strófikus dalformát válasszon a szerző. Kocsár inkább azt az érzetet kelti, mintha az egyes versszakok egymás variánsai lennének: egy bővített kvart és ismét az 1:2-es modell hangközlépéseit szervezi egy-egy dallamívbe, mindig másképp, így az ismerősség és az újdonság érzete egyszerre jelenik meg. A kíséretet a háromnegyedes, táncos ritmusra a vers címe mellett a szöveg ritmikája is predesztinálja. Az első akkord a hathúros gitár pengetésének illúzióját kelti azzal a különbséggel, hogy a gitár üres húrjait nem kvart, hanem kvint hangközben teríti szét a klaviatúrán. Kvarttorony helyett kvint tornyot olvasunk, tehát D–A–E szerepel az alsó szólamban, amihez a gitár maradék g–h–e’ hangjai és még egy g’ hang adja a második és harmadik akkordot (14. ábra).

6

2. Verkli dal

The musical score for '2. Verkli dal' is in 3/4 time and marked 'Allegretto'. It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is written in bass clef and consists of a series of chords in the left hand, with a 'p' (piano) dynamic marking. The vocal line is written in bass clef and includes the lyrics 'A ten-ge-'. The score is marked with 'p' and 'sim.' (simile).

14. ábra: *Verklidal*, kíséret a gitárhúrok hangjaiból

A kvint és kvart jelenléte a basszusban meghatározó szerepet kap a dalciklus egészében. Leszámítva a harmadik tételt, mindegyik dal kíséretében megtaláljuk akkord vagy akkordfelbontás formájában. A *Verklidal* háromnegyedes lüktetése a

szöveg által logikusan kijelölt helyeken akad meg, a „fejest ugrik, mint a cápa” mondatnál, az „odavész, és a fölfalta már (a zöld penész)” szavaknál. Ennél a versnél találkozunk az egyetlen zeneszerzői szöveg betoldással. A versben eredetileg nem szereplő „Aj, Aj” indulatszavakkal (15. ábra), dinamikában fokozódó és a zongora regisztereiben is kiterjedő hétütemes felvezetőt hallunk a dal csúcspontjához: „Nekivadul a tengerész”. A búcsúzás soraiban a kíséret visszazselidül a dal kezdetén hallott háromnegyedes kíséretté.

The image shows a musical score for a piece titled 'Verklidal'. It consists of two systems of music. The first system, starting at measure 31, features a vocal line with the lyrics 'he- ve- rész. Aj,' and a piano accompaniment. The piano part has a complex texture with many notes and rests. The second system, starting at measure 36, features a vocal line with the lyrics 'a- aj. Ne- ki va-' and a piano accompaniment. The piano part continues with similar complexity. There are dynamic markings like 'poco rit.' and 'a tempo' above the piano part in the second system. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

15. ábra: Verklidal, szövegbetoldás: Aj, aj.

Késő van már

A dalciklus középső tételeként szolgáló vers csupán két sor. Szabadvers lévén a mondatot záró pont és a sorok hosszúsága teremthet szervező elvet a komponistának. Kassák – ahogy az a népdalokban gyakorlattá vált – természeti képpel indít, és csak aztán tér konkrétan a drámára: „elmentél, itt hagytál” (21. ütem). *Calmo*, háromnegyedes lüktetésű, a népdalszerűség zenei megfelelői a sorok közötti együtemes szünetek és a két sor utolsó hangjainak egyezése, megérkezése. A zongorakíséretben egy g- és egy e-moll alaphelyzetű hármashangzat váltakozik, a g-

moll akkordnál a b' hang ismétlődik negyed értékű oktávokban mintegy echóként, az e-mollnál az e'' hang, az így kapott bővített kvart ismétlése is a nyugtalanság érzését fokozza. Az első új akkord a második mondatot indító „elmentél, itt hagytál” kitörés alapakkordja, a Desz-dúr hármashangzat, ám echóként itt a g'' hang társul hozzá (16. ábra). A „jaj mit tegyek én most” sor ismét az c' hangról ereszkedik le egy lídes pentachordban. A g- és e-moll keretként visszatérő váltakozását a tetőpontnál hallott Desz-dúr hármashangzat zárja g'' visszhangokkal.

Poco più mosso

21 *mf*

El- men- tél, itt hagy- tál jaj

mf *poco f*

poco rit.

27 *mp*

mit te- gyek én most ü- res a tá- nyé- rom

32 *p*

a lám- pám is ki- húnyt.

16. ábra: Késő van már, csúcspont és lezárás

Szerenád

Ismét négy ütem bevezető, négy negyed, és itt is két akkord váltakozik, ám az előbbiekkal szemben különbség, hogy a zongora felső szólama ugyan csak egy ütem erejéig, de előéneklí a bariton számára a kezdő ütemet egy nagy szekunddal fentebb. Kocsár ebből a kezdő motívumból később, a két versszak között egy *stretto*-szerű

moduláló átvezetést ír. A két akkord egy B-dúr szeptim és egy fisz-pentaton szeptim. A két akkord hangjai az első négy ütem után mintegy válaszként megismétlődnek, csak a szólamok helyet cserélnék, az alsó a-d' kerül fölültre, a felső f'-b' kvart kerül alulra azzal a különbséggel, hogy az akkordok egyes hangjait megkettőzve halljuk (5. és 9. ütem).

The image shows two systems of musical notation. The first system, starting at measure 4, features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line has the lyrics "Le-gyen ez az es-te a tü-cső-ké és". The piano accompaniment includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking of *p* is present. The second system, starting at measure 7, continues the vocal line with lyrics "a-zé, a-kit sze-re-tek. Kö-szönt-sék bo-gár-". The piano accompaniment continues with a dynamic marking of *mf*. A *sim.* (sostenuto) marking is visible under the first system.

17. ábra: Szerenád, akkordcsere az 5. és 9. ütemben

A kezdetben kistercekben ingázó akkordok a második versszaktól a-molltól egy kromatikus menetben kísérik az énekest, méghozzá következetesen moll major felrakásban (gisz-moll, g-moll major, fisz-moll major, f-moll major, e-moll major, esz-moll nónakkord (22–30. ütem). A megérkezés érzetét egy áldomináns tonikafordulat adja, az A-dúr szextakkordra a tételt kezdő a-d' + f'-b' kvart válaszol. A tücsökzene ciripelésének zenei gesztusát csak a búcsúzó utolsó négy ütemben halljuk, egyre magasabb regiszterben, egyre halkabban.

22
to-rony-nak, de a tücs-kök még nem han-gol-nak.

25
Ó, ég, te-ritsd ki szűr-ke le-pe-dőd, ők is csak er-re

28
vár-nak.

31
Ál-mod-ja majd a sze-re-tóm, há-zuk

18. ábra: Szerenád, a basszusban kromatikus mixtúra

Kései szelek

A *Kései szelek* tizenhét nappal a *Szerenád* előtt készült. Ez csak azért említésre méltó, mert zenei eszköztárát tekintve több közös vonás is található a két tételben. A vers hangulatához társított akkordok színezete itt is leginkább moll, ami moll major hangzatokkal váltakozik. Mindkét tétel 8. ütemében szerepel egy álzárlat. Míg a

Szerenádban a kétütemes a–fisz ingamozgásra két e-moll válasz helyett e-moll és C-dúr válaszol, a *Kései szelek*ben a D–G–FISZ–ESZ tonalitáskör válaszában D–G–FISZ C-dúr kelti az álzárlat érzetét. A kései szelek dallamalkotásában is találkozunk egy Kocsárnak kedves, és ezért gyakran használt módszerével, miszerint egy módosított hanghoz, azt feloldva lép vissza, tehát például H–A–Gisz, A–G–Fisz, G–F–E.

The image shows two systems of musical notation. The first system, starting at measure 4, includes a vocal line in bass clef with lyrics 'Ré- sze- gek da- lá- val' and a piano accompaniment in treble and bass clefs. The second system, starting at measure 7, includes a vocal line with lyrics 'ro- han a kó- sza szél s mint- ha' and a piano accompaniment with the marking 'cresc. poco a poco'.

19. ábra: *Kései szelek*, 5–8. ütem bariton szólamában tipikus dallamvezetés

Az 1:2-es modell részlete ebben a tételben is felbukkan, például a 36. ütemben a zongoraszólam c-moll major akkordja az alsó szólam CISZ, FISZ, E hangjaival kiegészülve: C, Cisz, Esz, E, Fisz, G sort ad ki. A legtöbb átírást, javítást is ebben a dalban találjuk. Ezek között sok a könnyebb kottaolvasást segítő változtatások: például a dal tetőpontjául szolgáló cisz' énekelt hang (a „test” szó) alatt a kíséretben nem a korábban ezzel enharmonikus desz' hang szerepel, hanem szintén cisz'. A „roskadt” szó eredetileg f–g hangok a véglegesnek tekinthetőben c'–a hangokra lettek kicserélve. A kíséret hangjaihoz (A–g'–c'–g'') mindkét változat harmonikusan illeszkedik. A változtatás egyik lehetséges magyarázatát talán a dallam logikájában kereshetjük, miszerint a „peremén” szó b' hangja után a következő ütem c' hangja mintha előkészítené a két ütemmel későbbi már említett „test” szótagra eső cisz' hangot. A „hiába indulnék” szövegrésznél szintén két változatot látunk. „In-dul-nék”

e–d–e hangokra lett átírva az eredetileg e–esz–b dallamfordulat (20. ábra). A szöveg úgy folytatódik, hogy „jobbra is balra is” (f–desz, e–cisz). A 31., 33. és 41. ütemek mindegyike 9/8 lesz, eredetileg 6/8-os volt. Az első változathoz képest tehát kicsit szellősebbnek érezzük a dal tagolását (21. és 22. ábra).

20. ábra: Kései szelek, „hiába indulnék” hangjai

21. ábra: Kései szelek, hatnyolcados ütemek

25 *f*
Hi- á- ba in- dul- nék

28
jobb- ra is bal- ra is

30
e- só és vil- lám

22. ábra: Kései szelek, „hiába indulnék” hangi eltérése,
a 31. ütemben („villám”) 6/8 helyett marad 9/8

Összegzés

Az öt tétel egységét több jellegzetesség is alátámasztja:

- előjegyzést nem találunk, de mindegyik dal rendelkezik egy tonális centrummal, ahonnan elindul és ahova megérkezik;
- jellemzőnek mondható az 1:2-es modell használata, a dúr, moll, szeptim akkordok, a tercrokon fordulatok;
- a szöveget végigkomponálja, nem találunk ismétlések által kiemelt szövegrészt vagy hiányzó szavakat, mondatokat, a nagyobb közzenék a versszakoknak, illetve mondatoknak megfelelően tagolják a zenei folyamatot;
- a beszédszerű dallamalkotás is lényeges hasonlóság, melizmát egyáltalán nem találunk;

- a zongorakíséret mindegyik dalnál egy folyamatos metrikus érzetet ad, ami csak dramaturgia szempontjából indokolt esetben változik, áll meg;
- a *Késő van már* című dalt leszámítva mindegyik éneknek négy ütem bevezetője van, ami variáltan tér vissza a dalok végén, tehát a dalok keretes szerkezetűek.

A *Kései szelek* az 1976-ban komponált *Kassák-dalok* minden ízében más kifejező eszközök tárházát vonultatja fel. Érdeemes megemlíteni Dalos Anna által írt *Ajtón lakattal*¹² című könyv idevonatkozó részletét: „A harmincasok érdeklődésének előterében a dallamképzés módozatai, a nagyforma kialakításának kérdései, a szabad, illetve kvázi aleatória, azaz megkomponált improvizáció lehetőségei, valamint az ütemvonal nélküli szabad írásmód, a metrikus érzet feloldásának technikai megoldásai álltak”. A dilemma tehát, ami a friss diplomás Kocsár Miklóst foglalkoztatta, az 1930-as generáció dilemmája is volt. Lassan megismerhetővé vált a darmstadti és lengyel iskola kodályi–bartóki hagyománytól teljesen eltérő kísérletező attitűdje, formálódó esztétikája, amire a magyar zeneszerző generációnak reagálnia kellett. A kérdésre, hogy kell-e vagy lehet-e a kétféle zeneszerzői gyakorlatot integrálni, személyiségtől függően más-más válaszok érkeztek.

Kocsár Miklóssal két olyan interjú is készült, amiben mesélve erről a korszakáról, képet kaphatunk, mi is történt a zeneszerző műhelyében.

Az egyik forrás a 2003-ban készült Devich Márton által készített interjú,¹³ ahol az akkor hetvenedik születésnapját ünneplő alkotó vall életpályájáról, és egy korábbi, jelen tanulmány szempontjából is kiemelkedően fontos krónika, a Földes Imre *Harmincasok*¹⁴ című riportkönyv, amiben pont erről a vívódásokkal és útkeresésekkel terhes időszakáról beszél: „Rájöttem arra, hogy Bartók lezárt, sajátos forma-, dallam- és harmóniavilága kifejezésében korlátoz. A külföldi tanulmányutak is, Csehszlovákiába, Romániába, megerősítettek abban, hogy nem járhatok többé Bartók útján.” A kérdéssorozatból az is kiderül, hogy a legelső, új technikával készült darabja, az 1965-ös *Dialoghi* című fagottra és zongorára készült kompozíció akkor még szokatlanul szabad, ütemvonalakat nélkülöző, furcsa írásmóddal és magyarázatokkal ellátott kottaképe az előadóművészek számára mekkora kihívást jelentett.

¹² Dalos (2020), 112. o.

¹³ Devich (2003), 11–15. o.

¹⁴ Földes (1969), 53. o.

2. A fordulat

Kocsár, az 1964-ben komponált *Tehénszerelem* írásakor a szöveg keserűdes humorához a már tökéletesen magáénak érzett, benne biztonságosan mozgó bartóki, kodályi hagyomány szerint írt. Éppen ezért rendkívül figyelemreméltó, hogy mindössze egyetlen évvel később papírra veti a már fentebb említett *Dialoghit*, és a *Lamenti* című új technikával komponált első dalciklust, amit Lorca-szövegekre komponált, továbbá az Áprily Lajos versekre írt *Évszakok zenéje* című nyolctételes nőikari ciklust.

Érdemes belegondolni, vajon milyen hatások idéztek elő ekkora változást az alkotóművész gondolkodásában. A már korábban említett „Könyvecske” szerint az 1964-es évben elsősorban megrendelésre írt vokális kompozíciók születtek. Részben politikai megrendelésekre, mint amilyen a Rossa Ernő *Boldog új hazánk* című vegyeskarra, bariton szólóra és zongorára írt három perces alkotás, melyet a Pest Megyei Tanács ki is adott, illetve két úttörődal Kövesdi János szövegekre, amit nőikarra és zongorára írt, továbbá a *Forintos nóták*, amelyek vegyeskarra írt népdalfeldolgozások. Egy-két munkásdal-feldolgozás mellett Fésüs Éva *Tábortűznél* című versére írt gyermekkari mű is napvilágot látott. Szintén kereseti forrásul szolgált az Ádám Ottó rendezte *Csiribiri* tévéfilm kísérőzenéje. Láthatjuk tehát, hogy a gyakorlatban „megélhetősi” darabokon dolgozott Kocsár, elmélyült munkára csak onnantól volt lehetősége, mikor a Madách Színház zenei vezetője lett. Ahogy azt Varga B. (1986) könyvében¹⁵ nyilatkozza, ez a korszak számára gyötrelmes volt, sok kínlódással, rengeteg kísérletezéssel teli – tehát útkeresés.

Rendkívüli alázatra vall, hogy Kocsár ameddig csak tudta, követte kortársai szellemi fejlődését, tanulmányozta munkáikat, és figyelte az őket ért hatásokat is. Rá – saját bevallása szerint – legerősebben Penderecki újításai hatottak, elsősorban a hirosimai áldozatok emlékére készült *Gyászének* című zenekari darab.

Az 1950-es évek egyik legnagyobb hatású jelensége az elektroakusztikus zene megjelenése volt. Az új műfaj bölcsője a kölni stúdió volt, majd a milánói rádió is megalkotta a maga műhelyét. A technika segítségével teljesen más szemszögből tudott

¹⁵ Varga(1986), 188. sk. o.

rákérdezni a zenei hang legelemibb alkotó elemeire (mint amilyen például a hangszín, hangmagasság), más megoldásokra is jutott a zenei kifejezés és különösen a forma tekintetében. Az új hangzás, eszközhasználat, alkotói koncepció a hagyományos hangszeres zene útját is egészen új mederbe terelte, és napjainkig érezhető a hatása. Kocsár Miklós azon zeneszerzők közé tartozott, aki az elektronika jelenléte nélkül integrálta saját stílusába az újfajta zene egyes ötleteit, felfrissítve, újragondolva annak minden elemét. Ez a változás elsőként a *Dialoghi*ban érhető tetten.

Dialoghi

Az új stíluskorszak első kompozíciójában – amelynek első címe *Duo concertante per fagotto e pianoforte* volt – olyan újdonságokkal találkozunk, amelyek a dalokban is visszaköszönnék, ezért érdemes megvizsgálni, hogy ezeket a zeneszerzői újításokat Kocsár hogyan alkalmazza majd a daloknál. Amint azt a végleges cím is pontosan meghatározza, a fúvós és billentyűs hangszer közötti párbeszéd hallható. Az öt rövid dialógus *attacca* követi egymást. A Janota Gábornak és Almásy Lászlónak ajánlott kompozíció komoly kihívást jelentett az előadóknak, hiszen addig nem látott kottaképpel találkoztak, méghozzá akkor még kézzel írott formában. A darabban nincsenek ütemvonalak. Előadói szempontból legnagyobb nehézsége is abból fakadhat, hogy néhol szinte kivitelezhetetlenül nehéz, gyakran egymásra csúsztatott, sokszor hiányos kvintolák, szekstolák, szeptolák és egyéb, bonyolult ritmusokon keresztül kell megvalósítani egy szabad, már-már alkotói attitűddel megformált zenei folyamatot (23. ábra).



23. ábra: *Dialoghi*, II. tétel új notáció

A Földes-interjú¹⁶ arról tudósít, mi történt a zeneszerző műhelyében a *Dialoghi* komponálása közben, melyek azok a megragadható, kulcsfontosságú elemek, amelyek – ha csak egy időre is, de – bekerültek Kocsár zenei kifejezésének gazdag tárházába.

¹⁶ Földes (1969)

Forma

Egy ennyire forradalmain új dramaturgiában is megtalálhatók Kocsárnál a jól működő alapok, amelyek a zene követhetőségét teszik lehetővé azáltal, hogy egy, már korábról ismert érzetre épülnek. Az öt tétel öt kicsi történet, még akkor is, ha ezeket nem tagolja szünet. Az első tétel zongorakíséretében beazonosítható ismétlések láthatók, például a dallam ugyanazt a magasba törő zenei gesztust ismétli a fagottban, míg végül eléri a cisz' hangot (24. ábra). A második tétel hallhatóan egy szerény kíséretes fagott kadencia (*quasi cadenza*), a harmadik *sostenuto* tétel egy rendkívül halk, a tétel végén egyetlen forte b''-h'' hangközben kicsúcsosodó titokzatos zene. *Attacca* követi a negyedik tétel, melyben egy-egy zenei elem, mint például a tizenhatod *staccato* kvintola hangrepetálása, vagy az aleatória itt-ott felbukkanó ismétlése maga is segíti az egyes formarészek értelmezését.



24. ábra: Dialoghi, IV. tételben ismétlődő kvintolák, repet. ad lib. aleatória

Az ötödik tétel olyan, mintha az első tétel megidézése lenne, mintha a mű ezzel a variált, rövidített ismétléssel búcsúzna tőlünk. Ez a keretes szerkezet inkább az előző alkotói periódus eszköztárához tartozik, de itt a zene jellegéből adódóan nehezebb felismerni a hasonló zenei materiát.

Hangrendszer

A korábbi pentaton vagy 1:2-es modell helyét a tizenkét hanggal való komponálás váltja fel. Ez lehetővé teszi, hogy a fűrhangzatok, „zongorára tenyerelések” is teret kapjanak az új koncepcióban. A szabadnak tűnő dallamalkotás, az ismétlődő diszsonáns akkordok, együtthangzások a dodekafon zenei világot sejtetik, de mint azt Kocsár a Földes-interjúban is megerősíti, a schönbergi dodekafónia sorainak (*Reihe*) használatát mellőzi. Elsődlegesnek mondható alapeleme inkább a sűrűsödő és táguló hangközök használata, amely dallamban és akkordokban tehát lineárisan és vertikálisan is alkalmazható.

Kötöttség és kötetlenség

Az ütemvonal nélküli írás a XV. század előtti korokra vezethető vissza, bár egészen más okok miatt nem éltek, nem élhettek használatával a zenészek. A XX. században az addigra kialakult zenei kottairás több alkotó esetében már nem segítette, inkább akadályozta annak a jelölését, amit elképzelt. Az ütemvonal használata ugyanis a hangok súlyelosztását, a zene szabályba rendezhető lüktetését eredményezi, és Kocsárnak pont az ellenkező volt a szándéka. Zenéjének újdonsága éppen az ametrikus, deklamáló, szabad, szabálytalan és szögletes ritmusokat mellőző, hatalmas dallamívekben vagy kisebb gesztusokban fejeződött ki, ebben a kompozícióban párbeszéd formájában. Nem lehet véletlen, hogy új esztétikájában a népzeneből ismert siratók karaktere, hangulata újra és újra ihlető forrásként jelenik meg. A negyedik tétel végén a *Libero* felirattól mintha népdal – allúziót ébresztene bennünk (25. ábra).



25. ábra Dialoghi, IV. tétel népdalszerű megformálás

Fejtörést okozott az előadók számára az aleatórikus rész (26. ábra). Ennek miéértjére a következő választ adta a szerző: „Miután a negyedik tételben az ametrikus zene összes ritmikai és regiszterbeli, tehát idő és térbeli kombinációit fokozatosan kimerítettem, a fokozásnak egyetlen lehetősége maradt még hátra, az aleatória, ahol az egymástól függetlenül improvizált (...) szólamok feszültsége visz a tétel csúcspontjához”.¹⁷



26. ábra: Dialoghi, IV. tétel aleatórikus improvizáció

¹⁷ Földes (1969), 55. o.

Ellentétek, szélsőségek

A kottát végiglapozva feltűnik a szélsőséges dinamikák használata. Például a harmadik tétel *pianissimo*, édesen (*dolce*) éneklő, intim légkörére a negyedik tétel *fortissimo*, *sforzato*kkal tarkított zaklatott tétele felel. A zenei anyag hol sűrűsödik, hol ritkul, gyakoriak benne a hirtelen sebességváltások, az egy-egy tremoló kíséretével kimerevített képek, amelyekben a fagott monológját hallhatjuk. Kocsár a fagott és a zongora legmagasabb és legmélyebb regisztereit is a zenei kifejezés szolgálatába állítja, megmutatva ezzel a speciális hangszínek érdekességét, szépségét.

Notáció

A kottakép egyszerre nagyon konkrét, kiolvasható belőle a szerzői szándék, és – amint arra már utaltam – mégis nagyon sok szabadságot hagy az előadónak. *Calmo, libero* – olvashatjuk az első fagotthang megszólalása felett, de nincs metronómszám, ami megkönnyítené a hangok idejének meghatározását. Rengeteg előke, majd hangszár nélküli hang, a zongorakíséretben sok-sok klaszter, hangfürt tremolók, az aleatória (24. ábra: *repet. ad lib.*) jelzéssel tarkítja az izgalmas kottaképet. Egyes effekteket, gesztusokat a következő nagy stíluskorszak első vokális darabjánál, a Garcia Lorca szövegére komponált *Lamentiben* majd ismerősként üdvözölhetünk.

Lamenti

„Kocsár ezzel a ciklussal vonta magára a nemzetközi közönség figyelmét, az Internationale Gesellschaft für Neue Musik 1968-as varsói fesztiválján.”¹⁸ A *Lamenti* dalciklus, Garcia Lorca szövegekre komponált három ének az elmúlásról. Az eredeti kézirat fedőlapján *Due lamenti* szerepel. A *Due* szó ceruzával át lett húzva, és a tételek felsorolásánál szintén ceruzával szerepel a harmadik tétel címe. A harmadik tétel más színű tintával van írva, egyértelmű tehát, hogy a korábban két énekre tervezett tételpár később egészült ki a harmadikkal. Az EMB 1970-es kiadásában a spanyol nyelv szerepel elsőként, és a második sorban szerepel magyar nyelven Eörsi István (*I. Lélekharangok Clamor*) és Jékely Zoltán (*II. Malagueña, III: Siralom a halálról Lamentación de la muerte*) fordítása.

¹⁸ Németh (2016)

A kiadó döntése a sorrendről érthető, hiszen elsősorban külföldön való terjesztésben gondolkodott. Mégis, felmerülhet a kérdés, hogy a vokális műveiben más nyelvet alig használó szerző választása miért esett a spanyol versekre. Adná magát a válasz, hogy az új zenei nyelv kifejezését nagyban megkönnyítené egy a magyartól teljesen eltérő struktúrájú és zeneiségű nyelv használata, tekintve, hogy a magyar nyelv erősen a kodályi, jellegzetesen magyaros zenei asszociációkat hívhatja elő. Kocsár az eredeti kéziratban mégis – meglátásom szerint ebből a szempontból nehezebb utat – a magyar nyelvet választja. Egy ismertető fülszövegénél¹⁹ a szövegválasztásról így vall: „F. G. Lorca sajátos költői világa ihlették 1966–67-ben készült dalciklusomat” – tehát nem a spanyol nyelv mássága segítette az új koncepciót. Ez a mondat arról is árulkodik, hogy számára az új zeneszerzés technika használata továbbra is a zenei kifejezés, az érzelmek, költői képek megfestését szolgálja.

A három vers az elmúlás drámáját festi le különböző, sajátos, költői képekben. Mindegyikben van visszatérő vagy variáltan megismételt sor, mintegy keretezve ezzel az egyes gondolatmenetet. A sorvégek az eredeti és a fordított szövegben egyaránt rímelenek egymással.

A szöveg mint formaszervező elv adja meg a tétel struktúráját. Befolyásolja az egyes zenei történések hosszát és anyagát is, hiszen, mint látni fogjuk, az egyes sor variált ismétlése ennek zenei megfeleltetését is megkívánja.

Érdeemes pontokba szedni, milyen hasonlóságot s különbséget mutat a két mű:

1. A *Dialoghival* ellentétben a *Lamenti* ciklus első tételében határozott ütemmutató látható, még ha nem is a teljes (27. ábra).²⁰ Az egyes zenei gondolatok hangsúlyrendszere ritkán esik egybe az ütemmutatóban megjelöltekével, ezért feltételezésem szerint kezdetben valóban csak a zenei megvalósítást segítő kerülhettek a kottapapírra.

¹⁹ A fülszöveg forrása Kocsár Miklós hagyatékában található számítógép adattára.

²⁰ 4/4-ből például csak a négyes szám van feltüntetve.

5. A *Dialoghi*hoz hasonlóan itt is az egymásba fonódó, bonyolult textúrájú, egymás anyagából építkező, vagy egymást kiegészítő zenei szövet van. A zenei anyagban egyértelmű törekvés látható a szabad improvizálás érzetét keltő megformálásra.
6. Az ének és a zongora regiszterének megválasztása rendkívül átgondolt az első ütemtől az utolsó megszólalásig. Egyrészt a zongora még appercipiálható hangmagasságú tartományait is kihasználja Kocsár, másrészt nagyon gondosan ügyel arra, mikor legyen az énekes lágéjában a zongoraszólam, és főleg, miért. Például a *Lélekharangok* tétel utolsó szava: „szárnyán”, kitartott asz’ hangon halkul el. A zongora felső szólama az asz’ hangról siklik lefelé egy kromatikus figurával, és pont a teljesen elhaló gisz’ hangig ereszkedik le (28. ábra).

28. ábra: *Lamenti*, 1. tétel vége

7. A második tétel elején és végén az énekes kis és egyvonalas regiszterben énekel, a zongora a két- és háromvonalas regiszterben kíséri. Ez a regiszterhasználat felfrissíti a hangzást, és az énekes szólamot helyezi előtérbe.
8. Egymás után hallgatva a két kompozíciót sokféle zenei gesztus cseng ismerősen. Ilyen például a gyakran mély regiszterben megütött *sforzatók*, az elhalkulások, elhalások, *quasi* távolodások, a hirtelen *fortissimo* felcsattanások, hangfoltok. A fagott duó harmadik tételének kezdő motívuma egy e’ és asz’ hang közötti

tartományban kötetlenül, *legato*, kromatikusan ismétlődő hangsor, mintha távoli halk zsongást imitálna, „kromatikusan bolyongana” (29. ábra).



29. ábra: *Dialoghi*, 3. tétel fagott szólam „kromatikus bolyongás”

9. A negyedik tételben ez a zenei gesztus szeksztolákba rendezve is megjelenik dallamsor végeken d', majd (kis) b, g, fisz hangról ereszkedve (28. ábra). A zongora szólamában állandóan ismétlődő zsongó zenei gesztus először a basszusban, majd a felső szólam középregistereiben, végül a fagott anyagaként is megjelenik, de már *mezzoforte*, *forte* dinamikával. A Lorca-ciklus első tételében először a zongora kétvonalas regisztereiben bukkan fel ez az elem a „koszorújával” szövegrész alatt (30. ábra).



30. ábra: *Lamenti*, 1. tétel zongora felső szólamában „kromatikus bolyongás”

10. Az énekszólamban a „siklik” szó második szótagján látható kromatikus, szabálytalan ritmusú fisz”-től az b'-ig ereszkedő hangsor szinte illusztrálja a „szelek szárnyán sikló ezüst hajó orrot” (28. ábra). A *Dialoghi*ban említett ismétlődő variáns a *Malagueña* tételben újra feltűnik a zongora mindkét szólamában. Itt mintha tovább gondolná az alkotó ezt a zenei gesztust, és újabb

variánsaival fokozná a feszültséget. A mély regiszterekben *legato*, *pianissimo* zsongó zenei gesztust időnként megakasztja, hogy egy időre *tremoló*vá sűrűsödik össze (Melléklet 1.), illetve a két kéz egyszerre, a g' és cisz' hangtávolságot két kistercre bontva *tremoló*zik, méghozzá az énekszólammal együtt *fortissimo*. A szövegben sötét lovasokról, fekete árnyakról, a tengeri szél nyugtalan nárdusáról olvasunk, és ennek a képi világa sejlik fel a hallgatóban.

Mint ez utóbbi példában látható, a dal szövege nemcsak az időszervezést befolyásolja, hanem erősen meghatározza a zenei anyag felépítését, dramaturgiáját, és most már az új eszközöket, a szöveg kifejezésének szolgálatába állítja.

A *Lamenti* minden zenei alkotó elemében (ritmus, dallam, összhang, hangrendszer, notáció) eltér a korábbi kompozícióktól. A dalciklus esetében az előadó énekes a hangszerhez képest korlátozottabb lehetőségeket kínál a komponistának, még akkor is, ha olyan kiváló előadó volt a mű első megszólaltatója, mint az abszolút hallású Sziklay Erika. Az énekszólamban is találunk teljesen új hangzáselemeket. Az egyik szófestő zenei gesztusról („sikli” – kromatikus, motivikus ereszkedése) már esett szó. A második tételben az „A halál be és ki jár” sor a vers végén is elhangzik. Kocsár az ismétlésnél a „be” és „ki” szótagoknál hang helyett kis félkövér kereszttel jelöli meg a hangmagasságot, jelezve ezzel, hogy nem a hagyományos énektechnikával kell megszólaltatni a rövid szótagot.

A harmadik tételben a mondatvégi „vizikígyók” utolsó szótagja e” záróhangon hagyományos hangértékekkel jelzi, hogy pontosan mikortól kezdje el az énekes rezegtetni, lebegtetni (*oscillando* 31/a ábra) a hangját, és ezzel a szóval, zenei gesztussal zárja az egész dalciklust is (31/b ábra).

The image shows a handwritten musical score for the third movement of 'Lamenti'. It features two staves: a vocal line on top and a piano accompaniment on the bottom. The vocal line starts with a dynamic marking of *mp* and a 5:2 ratio. The lyrics 'vi - zi - ki - gyók' are written below the notes. The piano part includes a *ped* (pedal) marking. The word 'vizikígyók' is marked with *pp* and *oscillando*. The score ends with a *mf* marking and a fermata over the final notes.

31/a ábra: *Lamenti*, 3. tétel „vizikígyók” *oscillando* megszólaltatása

Handwritten musical score for 'Lamenti, 3. tétel „vizikigyók”'. The top system shows a vocal line with lyrics: 'a fa-kete el-gen sár-gál-ló vi-zi-ki-gyók'. The piano accompaniment is in the lower systems. Dynamic markings include 'mp, mb' and 'cedendo'.

31/b ábra: Lamenti, 3. tétel „vizikigyók” *cedendo* megszólaltatása

A *siralom a halálról* című III. tételben a „S aztán egy gyertya, egy pokróc a földre terítve” kétszer is visszatér a versben és a dalban egyaránt, méghozzá *sotto voce*, kereszthanggal jelezve, mintegy elmondva, elmormolva kétszer ugyanazon a hangmagasságon. Először *piano*, majd *pianissimo*, végül körülbelül *f* hangról csúszva *mezzoforté*ról halkulva *pianissimó*ig (32. ábra).

Handwritten musical score for 'Lamenti, 3. tétel kereszthangok a vokális anyagban'. The top system shows a vocal line with lyrics: 'mindeennek ez a vé-ge itt lenni'. The piano accompaniment is in the lower systems. Dynamic markings include 'pp', 'mf', and 'Fent'.

32. ábra: Lamenti, 3. tétel kereszthangok a vokális anyagban

Érdeemes megvizsgálni, a szerzőnek oly fontos tradíció, hogyan tud látens módon megjeleníteni egy szinte teljesen más zeneszerzői technikával írt vokális kompozícióban. Mint azt Dalos Anna kimutatta,²¹ az egyik ilyen hagyományos megoldás a madrigalizmus, amelyre több példát is találunk a *Lélekharangok* tételben: „az alapjában véve foltokat létrehozó zongoraszólamban a harangok kongása és a gitárpengetés is felismerhető, hallhatóak a szövegben említett lépések”.

Amennyiben a zenei követhetőség igénye hagyományosnak mondható, úgy itt is igaz, hogy Kocsár él az egyik legfontosabb és talán legegyszerűbb megoldással, az ismétléssel. A *Lélekharangok* szövegében az első hat sor változtatva tér vissza.

*Sárga tornyok
harangjai
felcsendülnek árván.*

*Sárga tornyok harangjai
elnémulnak árván.*

*A hang kitárul
a magasban
a sárga szelek szárnyán*

*A por ezüst hajóorr,
siklik a szelek szárnyán*

Az énekszólamban a „Sárga tornyok harangjai” és a mondat végén szereplő „árván”, hangról hangra megegyezik, sőt az előadásmódot is pontosan ugyanúgy kéri a szerző: *Molto sostenuto, pp (molto legato)*. A „felcsendülnek” c’’, illetve utolsó szótagon h’ hangon szólal meg, az „elnémulnak” szó ugyanezzel a végén kis szekunddal lehajló motívummal az f’ hangról indul, tehát kvint hangközzel lejjebb. Az „A hang kitárul” szavaknál a dallamív e’–g’–esz’’ hangokon mintha valóban kitárulkozna. Az „a magasban a sárga szelek” és az „A por ezüst hajóorr siklik” hangkészlete és zenei gesztusa is szinte megegyeznek, bár a hangok sorrendje némiképp felcserélődik (e’, b’, c’’, cisz’, b’, c’, illetve e’, cisz’’, c’’, b’, c’’, e’, b’). A „sárga” és „siklik” szavak a fisz’’ hangról indulnak. Megfigyelhető egy kromatikus képlet: fisz’’–f’’–esz’’–e’’–d’’–esz’’–f’’–e’’, ami a „sár” szótagonál egy triolába, illetve kvintolába rendeződik, és ugyanez a hangképlet a „siklik” szó második szótagján d’’ és cisz’’ hangról variáltan megismétlődik, még hozzá kötetlen, hangszárak nélküli formában. A „szelek szárnyán” szövegrésznél először gisz’

²¹ Dalos (2020), 114. sk. o.

hangon, a vers végén pedig ennek enharmonikus párján, az asz' hangon ér véget. Ez utóbbi esetben sokkal hosszabban, szinte elhalva (27. ábra).

- 4 -

33. ábra: *Lamenti, 1. tétel végén a szöveg ismétlésnél a hangok megegyeznek a 27. ábrán látható hangokkal*

Magányos ének

A következő dalciklus, ami magán hordozza az új gondolkodásmód jegyeit, a József Attila töredékekre írt *Magányos ének*-ciklus. A Hungaroton Lemezkiadó Vállalatnál 1970 április 20-án megjelent felvételén Sziklay Erika szopránénekesnőt Mihály András vezényletével a Budapesti Kamaraegyüttes kísérte. A „Könyvecskében” Kocsár az 1970-es évet jelöli meg a mű születéseként, és fel is tünteti az ősbemutató dátumát, előadóit és helyszínét: Zeneakadémia, szeptember 30. előadói a lemezen szereplők. A lemezborító hátlapján Kárpáti János ismertetőjéből megtudható, hogy „[a]z eredetileg »Episodi«-nak címzett mű, 1969-ben keletkezett. Művéhez a szerző József Attila líráját használja fel, de nem teljes költemények megzenésítése formájában, hanem különböző részletek, sőt, egyes sorok szuverén összefűzésével.”

A cím egyetlen énekre utal, ám több verstöredéket foglal magába, így a négy jól elkülöníthető tétel *attacca* követi egymást. Hangulatuk mintha a magányosság négyféle arcát mutatná be, a kétségbeeséstől a rezignáción át a beletörődésig. A kamarazenekar: fuvola, oboa, klarinét, kürt, hárfa, zongora, ütőhangszerek és vonósnégyes. A rendelkezésünkre álló egyetlen kéziratot olvasható, szép kézírással maradt meg. Sajnos ebből nem készült kottairó programmal készült változat. A *Lamenti* kottaképehez képest azonban markáns különbség, hogy Kocsár itt ütemvonalakat használ, de érdekes módon az ütemszámokat nem tünteti fel.

A hangzásideál láthatóan a Lorca-ciklushoz hasonló, tehát a kiszámíthatóságot kizáró virtuóz, improvizatív jelleg. Az ütemvonalak használata, a rendkívül sűrűn váltakozó ütemmutató és így a kicsit könnyebben olvasható kottakép feltételezésem szerint az előadhatóság, a zeneszerzői elképzeléshez legközelebb álló megszólaltatás feltétele lehetett. A zenei gesztusok erős rokonságot mutatnak a Lorca-ciklusban már tárgyaltakkal. Egy jelenség azonban egyre erőteljesebben kezd kirajzolódni: a zenei anyag struktúrájában mintha két különböző tempójú és mozgásformájú karakter jelenne meg. Az egyik egy nagy ámbitusú, tágas mozgásforma, amit széles, nagy dallamívekben, vagy gyors, hirtelen felbukkanó, sűrű ritmusképletekbe rendezve

láthatunk, a másik a kromatikus lépésekből álló, gyakran skálaszerű vagy kevesebb hangcsoportba rendeződő mozgásformák variációja.²² (34. ábra)

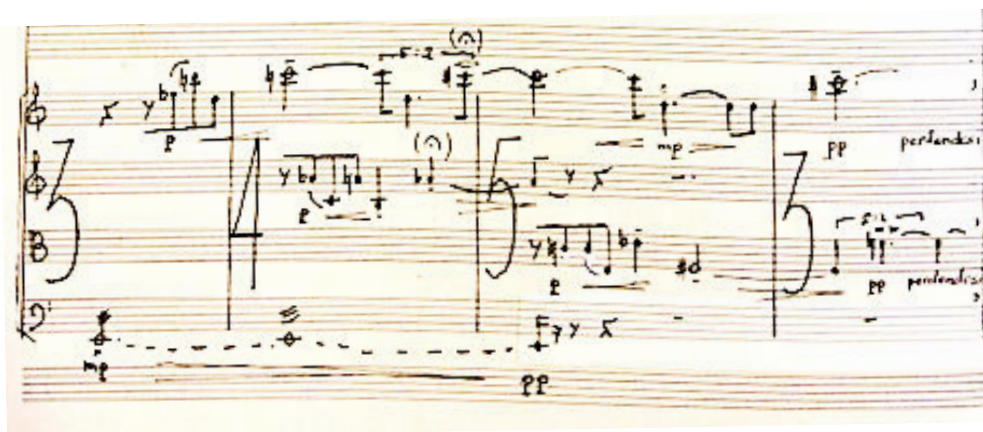
34. ábra: Magányos ének, 1. tétel. a kétféle mozgásforma az ének szólamban és a vonós szólamokban

A *Magányos énekek* szövegét – mint azt Kárpáti János ismertetője közli – önkényesen válogatta össze Kocsár. A partitúra belső oldalán a zeneszerző kézírásával írt sorok olvashatók. Az egyes mondatokat elválasztó apró vonalkák a zenében is megjelenő tartalmi tagolásokat jeleznek. Jó példa erre az első tétel utolsó mondata: „Nem találok szavakat magamra” hosszú zenekari közjáték után hangzik el *fortissimo c*’-ről, majd *mezzoforte a*’ hangról lebecskázó dallamívben. A harmadik tétel utolsó mondata az írásnak megfelelően szintén elkülönülve, a tétel legvégén hangzik el csak a szólista részéről: „Én ámulok, hogy elmúlok”. A prozódia a Lorca-dalokhoz képest szabadabb a tekintetben, hogy a szavak beszédben kiejtett ritmusát (hosszú vagy rövid szótagok, szóhangsúlyok) a szerző szinte figyelmen kívül hagyja. Az első tétel siratószerű, egy hangot körbejáró, majd nagy ámbitusokban – legtöbbször szextekben, szeptimekben – kitörő dallama, mintha a teljes tétel anyagának esszenciája lenne (34. ábra). A hangközhasználat kapcsán irányt adó a Varga-interjú egy részlete: „1969 óta bíbelődöm hangközökkel. [...] Abból indultam ki, hogy sok kisszekund, nagyszepetim

²² Erre a kétrendszerű kompozíciós technikára jó példa az 1971-es fuvolára és cimbalomra írt *Replique No.1* is.

és nóna, ami Webern zenéjét jellemzi, számomra idegen. [...] Így találtam rá a szextszekund kombinációra, ami igen jellegzetes hangközöm lett. De kísért munkám során a kvint, a tritónusz és a tercek is, valamint ezek különböző kombinációi. Vannak műveim, amelyekben csak az egyikkel vagy másikkal élek.”²³

A szoprán szóló zenei anyagát halljuk visszhangozni az egyes hangszeres szólamokban, hol kánonszerűen ismételve, hol átritvizálva vagy apró motívumokra szétforgácsolva, hol pedig akkordokká dermedve szolgálnak kíséretül. A második tétel mindössze 15 ütem. Az énekszóló anyag mellé egy tizenhatod szeksztolában és kvintolában halkán repetáló apró hangulatfestő zenei gesztus társul a darab elején, majd itt-ott felbukkan ellenszólamul. A zenei matéria mintha itt is egy töről fakadna, például 12. és 13. ütemben a hegedű szólamára a második hegedű kvinttel lejjebb válaszol tükörfordításban (35. ábra).



35. ábra: Magányos ének, 2. tétel, az első hegedű válasza a 2. hegedűszólamban

A „ma nem voltam csókja senkinek” sor először a darab folyamán hangszerkíséret nélkül hangzik el. A *sostenuto* jelzésű tétel kimért, mély magányról tanúskodó hangulata ellentétes az első tétel nyugtalan, bonyolult szövetű, hangos kitörésekkel tarkított atmoszférájával. A harmadik tétel *allegro* tempójelzésű. A mű belső arányaihoz képest hosszú zenekari bevezetőjében mintha előre lefestené különböző hangeffektusokkal – *glissandókkal*, gyors, kromatikus vagy cikázó tizenhatodokkal megjelenítené – a szövegben lévő „Nyári könnyű szellők” verssort (36. ábra).

²³ Varga (1986), 193. o.

Handwritten musical score for 'Nyári könnyű szellőket'. The score is divided into three sections: 'Allegro Poco meno' (measures 1-14), 'Allegro' (measures 15-19), and 'Moderato' (measures 20-24). The 'Allegro' section features a marimba and maracas. The 'Moderato' section features a pizzicato string section. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf, sf), articulation (accents), and performance instructions like 'Furt', 'arco', and 'pizz'.

36. ábra Magányos ének, 3. tétel „Nyári könnyű szellőket”
megjelenítő zenekari effektek

A két kezdő ütemet leszámítva az ének után a bevezető teljes egészében visszatér, csak egy erőteljes kürt dallam kíséretével (3–7. ütem visszatér a 42–46. ütemben).²⁴ A már fentebb említett „Én ámulok, hogy elmúlok” sor nemcsak befejezi a tételt, de

²⁴ Ütemek számozása tőlem – Sz. K.

egyben gondolati hidat is képez a negyedik tétel „örökkön” kezdetű soraival. A zárótétel énekszólamát először csak ütők, majd zongora, hárfa üveghangokkal, végül vonós hangszerek kísérik. Szinte éterinek mondható ez a hangzásvilág. Az utolsó sort „örökkön kicsik a dolgok” megismétli, és ezzel egy látens szimmetriát alkot az első tétel végi utolsó megismételt mondattal.

Három dal Petőfi Sándor verseire

Ha teljesebb képet szeretnénk kapni Kocsár Miklós avantgárd stíluskorszakáról, megkerülhetetlen a *Három dal Petőfi Sándor verseire* című dalciklus. 1973-ban írta, feltételezhetően a költő 150. születési évfordulója alkalmából. A „Könyvecskében” egy későbből származó, ceruzával írt adat szerint 1978-ban Londonban volt a mű bemutatója, és az Editio Musica Budapest gondozásában is ekkor jelent meg. Az évfordulóra különben sok más alkotó tollából is készült kompozíció, például Petrovics Emil II., *Ott essem el én* című kantátája, vagy Szőnyi Erzsébet *Tintásüveg* című tréfásabb gyermekkari darabja, de említhetnénk még Gárdonyi Zoltán, Lendvay Kamilló, Bárdos Lajos és Szervánszky Endre kompozícióit is.²⁵

A dalciklus keletkezésekor ötvenéves Mester Petőfi lírájából három olyan verset választott, ami az idő, a fiatalság és a szerelem múlékonyságáról szól. Az 1846-ban, Szalkszentmártonban írt három rövid Petőfi-vers három keserédes vallomás, mindegyik búskomor lezárással. Zenei megfogalmazásuk sok hasonlóságot mutat a fentebb tárgyaltakkal. Csak a tételek végén lehet találkozni záróvonallal, tehát itt is érvényesülhet az az előadói szabadság, amire az ütemvonal nélküli kottakép társszerzőként hívja meg az előadót. A három tétel zenei anyaga követi a versek struktúráját, csak egy-egy szót ismételt meg (1. tételben „tavasszal”, 2. tétel „egy perc alatt”, „mégis”, „talán”). A három tétel tempója: *Sostenuto*, *Presto possibile*, *Con moto*, *espressivo*. A dalokon belüli tempóváltások a versek tartalmi fordulópontjainál találhatók. A prozódiaát tekintve markánsabban van jelen a szöveg természetes ritmusát követő, hagyományosabb szövegkezelés, mint akár a *Lamentiben* vagy a *Magányos énekben*. A dalciklus ambitusa a h-tól a g'-ig terjed. A vokális szólamban csak két szóznál látunk példát hangfestésre: a 2. tétel „leröpítéd” lefelé hajló zenei gesztusa és a

²⁵ dr. Ittész (2023)

3. tételben az „asztán ellobbansz” szavaknál, ahol f’-ről egy h’-t érintve zuhan a dallam az esz’-re. A jelentéstartalmak zenei megjelenítése inkább a zongorafaktúrában érhető tetten. Például a 2. dal indító motívuma egy, a korábbiakban kromatikus bolyongásként definiált zenei anyag, ami a *Dialoghi* IV. tétel tizenhatod szextoláit idézi. Itt a motívum másként kel életre. Trillákkal tűzdelve kromatikus emelkedik, és így festi le először a „te forgó szél”, majd „virágfüzért sodorsz magaddal” képeket. (Melléklet 2.) Ugyanezzel a zenei kifejező eszközzel él Kocsár a *Lamenti* első tételében „koszorújánál”, vagy a „siklik a szelek szárnyán” szavaknál azzal a különbséggel, hogy a „siklik” szónál a kromatikus „bolyongás” a vokális szólamban van (28. ábra). Ugyanilyen visszatérő motívum a klaszterek használata. A harmadik dal végén található cisz’’-esz’ hanghalmaz felidézi bennünk a *Lamenti* második, illetve a fagott–zongora duó első, harmadik és negyedik tételét.

Ami az avantgárd korszakban számomra meglepő fordulat, hogy mind az ének, mind a zongora szólamában felfedezhetők a korszakot megelőző periódusban használt struktúra, az 1:2-es modell (37. ábra). Például az első tételben az „eltűnő álomnak véled, nem tér többé vissza” szövegrészekben, illetve a kíséretben. Ez utóbbi zárómondat azért érdekes, mert utána a kezdő mixtúra mégis visszatér a tétel zárásaként, így adva keretet a tételnek.

1:2-es modellskála:

hogy el - tű-nő á-lom-nak vé-led
ez nem tér töb-bé visz-sza

1:2-es modellskála:

Piano

37. ábra: Három dal Petőfi S. verseire, 1. tétel eleje, 1:2-es modell a kíséretben és dalban egyaránt

A harmadik *Oh szerelem* című tétel egyik érdekessége, hogy a tételt kezdő zongora anyaga egy a tizenkét hangot felsorakoztató zenei elem, ami így ebben a formában már nem tér vissza, de ez a nyitó gesztus kontra C-től a gisz’’-ig terjedő nagy ámbitusú, *forte* felütés mintha bemutatná azt az „óriási lángot”, ami az első sorban olvasható. Az

énekszólam hangkészlete itt két hang híján az 1:2-es modellből épül fel: cisz''-c''-h'-á'-gisz-' fisz', f'-esz'-d'.

A Petőfi-dalciklus hangközhazsnálatában igen gyakori a szextek, szeptimek és ezek kiegészítő változatai, a tercek és szekundok. Ezek következetes használata önkéntelenül is egységbe foglalja a három tételt. Az első tétel „tavasszal, tavasszal” gesztusa mintha tükörfordításban jelenne meg a második tétel „te forgó szél” hangjaiban. Érdekessége ennek a formulának, hogy minden esetben kiad egy kéttercű akkordot, (c''-a'-cisz', esz''-c''-e', f'-d''-fisz',) ami a kíséretben is visszaköszön (38. ábra).

1. Elvándorol a madár

2. Te ifjúság

Ta-vasz-szal, ta-vasz-szal... is-mét visz- sza... száll, száll, száll... Te for-gó szél... perc a-latt, perc___ a-latt

38. ábra: Három dal P. S. verseire: kéttercű dallamfordulatok

A harmadik tétel elhaló zenei gesztusrendszerében a „perc alatt” hangközei szekundokká zsugorodnak össze, és a kíséretben az énekszólam kromatikusan ereszkedő hangjait terc-, pontosabban decimapárhuzamban halljuk a zongora felső regisztereiben oktávokra szétszórva.

A három tétel dinamikai térképét úgy rajzolhatnánk meg, hogy az első rész halk, visszafogott éteri világával egyetlen tetőpontjával „az élet!” szónál ellentétet képez a második tétel heveskedő, zsizsegő, nyugtalan, kiszámítható, éles dinamikai váltásokkal élő második tétellel, mígnem a harmadik vers tartalmi törését („aztán ellobbansz”) egy hirtelen dinamikai és tempóváltással illusztrálja Kocsár. A három dal tehát dinamikai struktúráját illetően is önálló karakterekkel bír.

Összegzésül elmondható, hogy az első alkotói periódus, az 1965-ös dalterméshez képest mintha megkezdődne egyfajta visszafordulás a korábban használt zeneszerzéstechika felé.

Kassák-dalok

A „Könyvecske” tanúsága szerint a harmadik Kassák-ciklus az innsbrucki rádió nyilvános hangversenyén hangzott el először 1976. április 9-én. Szőkefalvi-Nagy Katalin szoprán énekesnőt fuvolán Elek Tihamér, cimbalmon Fábián Márta kísérte. Mivel a ciklus után tizenhat évig nem írt dalt, fontos megvizsgálni, hogy Kocsár visszafordul-e a bartóki hagyományokhoz, ahogyan a Petőfi-ciklusban tette, vagy halad tovább a nyugati esztétika irányába? Fontos befolyásolható körülmény lehet, hogy a szoprán hangot itt fuvola és cimbalom kíséri. Vajon az új hangszínek, vagy a kamarafelállás hatással vannak a zenei gondolkodásra, notációra?

Itt fontos megjegyezni, hogy a kérdést, mi számít modernnek, haladónak, másképp értékelték 1965-ben, mint 1976-ban. 1976-ra a zeneszerző társadalom aktív része mintha kezdte volna magát elhelyezni a kortárs európai zene térképén. Kroó György 1976-os koncertbeszámolója,²⁶ kritikája legalábbis erre enged következtetni: „Ellentétben Darmstadtal vagy Varsóval, a mi hangversenysorozatunk nem az avantgárd kizárólagos felvonulása. Szélesebb panorámába foglalja történeti folyamatba ágyazza a kortárs komponisták törekvéseit. [...] Sajátos vonása a mi fesztiválunknak az is, hogy bizonyos műsorainak nemzeti arca van.” Ezen a fesztiválon Kocsár Miklós Kassák-ciklusa „bemutatásra érdemesnek”²⁷ találtatott, és ez különös jelentőséggel bír dolgozatomban, ahogy a kompozíciót – születésének és bemutatásának évében – a kor egyik legfoglalkoztatottabb zenetudósa fogadta. Kroó ugyanis rövid beszámolójában egy „hagyományos zenei gondolkodás” megnyilvánulásaként értelmezi a művet. Itt felmerülhet a kérdés, mihez viszonyítva? Értekezésemben a vonatkoztatási pont a korábbi, 1965-öt megelőző daltermés, amihez képest Kocsár valóban új eszköztárat használ, de hagyományosnak mondható keretek között.

A Kassák-ciklus egyik legszembetűnőbb hagyományt követő jellege, hogy ötféle karakterdarab hallható. A tempójelzések szintén ezt a szvitszerű gondolkodást erősítik: *calmo*, *allegro leggero*, *sostenuto*, *allegro és lento*, *rubato*. Az öt vers, nagyon finom pasztellszínekben megfestett képeit érzékenyen jeleníti meg a zene. A szöveg

²⁶ Kroó (1976), 42. o.

²⁷ Uo.

szabadabb kezeléséhez talán az is hozzátartozik, hogy az első vers eredetileg az *Aprópénz* című vers egy önálló címmel (*Alkonyi szél*) ellátott részlete, ugyanígy, a 3. *Ó csend* című is a *Visszaváltoztathatatlanul* vers egy metszete. Az öt vers mindegyike nagyon jellegzetes mozgásformával kíséri az énekest, aki hol átveszi ezt a mozgásformát, mint például az első vagy harmadik tételben, vagy épp ellenpontozza, mint például a második tétel cimbalom és fuvola *staccato* esőcseppjei közötti tartott hangok (41. ábra). Az öt egymástól kettősvonallal elkülönített tételben nincsenek ütemvonalak. A vers gyakran megfoghatatlan, illékony érzeteit a zenei anyag mellett így a kottakép is segíti (39. ábra).

39. ábra: Kassák-dalok, *Alkonyi szél*, éteri hangszerelése

A prozódia tekintetében a *Szél-tölcsér* az egyetlen olyan tétel, ahol hosszabb melizma van a „rejtőzik” és „úgy” szavaknál. Az ötödik tétel „nézz” szó ismétlését leszámítva többször egymás után csak a „fényben” szó jelenik meg (40. ábra).

A zenei textúra ebben a tételben a legkomplexebb. Az itt felvállalt gyors mozgásforma több apró elemből, gesztusból áll össze: nagy ámbitusú dallamtöredékek, tremolók, szabadritmikájú felületek, itt is megjelenik a felfelé kúszó „kromatikus bolyongás”, és egyértelmű szófestésként értelmezhető a tölcsérszerűen kibomló fuvolaszólam (40. ábra).

The image shows a handwritten musical score for a flute solo, consisting of three systems of three staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *mf*, *f*, *fp*, and *cresc.*. The lyrics are written in Hungarian and are integrated into the musical lines. The first system includes the lyrics "a tén- ben es a". The second system includes "tény- ben rej-". The third system includes "tő- zik". The score is written in a cursive, handwritten style.

40. ábra: Kassák dalok, 4. tétel, szóismétlés, fuvola szólamban szófestés

A Kassák-dalok dallamformálási módja hasonlóan az eddigiekhez egy-egy hangközből indul ki. Ez az első tételben a kvart, illetve tritónusz. Helyenként a bartóki kvarttoronyra emlékeztető kottaképet látunk, mint például negyedik sorban, ahol a cimbalom *cisz'*–*fisz'* *c''*–*f''* felett az énekes *cisz''*–*gisz'*–*disz'* majd *a'*–*d''* és *esz''*–*b'* kvartokat énekel (41. ábra).

41. ábra: Kassák-dalok I. tétel, kvint, kvart és tritónusz struktúrák a dallamban és kíséretben

A második tétel címe: *Monoton*. A cimbalom és a fuvola egy folyamatosan ismétlődő szaggatott mozgásformát vesz fel, amiben csak az énekes megszólalása okoz változást „eső, esik” – halljuk, és itt is egyértelmű, hogy a zene a szöveget egyfajta zenei képként jeleníti meg (42. ábra).

42. ábra: Kassák-dalok, 2. tétel, hangfestés

Érdekes, hogy ebben a részben két sor erejéig mintha megidézné az előző tétel karakterét, ám sokkal hevesebben, *forte* hangerőről indulva. Ezt követően visszaszelídül, és a halk, esőcseppszerű monoton zene töredezettségű, kevesebb hangú változatával, a fuvola magányos halkuló, rövid hangjaival ér véget. A Kassák-vers szerkezetét A–B–A^v formában lehetne leírni, és Kocsár zenéje is ezt a formát követi, tehát egyet lehet érteni Kroó Györggyel, amikor e tekintetben joggal nevezi

hagyományosnak a kompozíciót, hiszen a szerző megtehetné, hogy akár teljesen más karakterrel zárjon, vagy a B résznél csak alig változtat a tétel elején felvetett mozgásformán és hangjain.

Az *Ó csend* című tétel hangkészlete mindössze hét hang. A fuvola ebben a részben pihen. A cimbalom *pianissimo* végig zengést engedő pedállal festi meg a „sűrű, sötét csendességet”, ami felett az énekes is egy e' hangra folyton visszatérő majdnem deklamáló dallamban tolmácsolja Kassák gondolatát. A darab végig a gisz, e' és d'' hangok köré centralizálódik, és csak itt-ott jelenik meg a többi (Fisz, h', b', c'', cisz'') hang, ezért lepődünk meg, mikor a tételt záró legutolsó szó fisz' hangon hangzik el, és nem e'-n (Melléklet 3.).

Az ötödik és egyben befejező tétel ismét a vers szerkezetéből adódóan két részre bontható. Az első csupán egy melléknév fokozása: „különös, különös, még különösebb, egészen különös”, amit Kocsár úgy jelenít meg, hogy a fuvolaszólam *piano, dolce* dallama egyre hangosabb, ámbitususa egyre szélesebb, miközben a cimbalom csak alig három megszólalással kíséri a történést (43. ábra). A szoprán végig halkán énekel.

43. ábra: Kassák-dalok, 5. tétel, fokozás a hangszeres kíséretben

A második részben kiderül, hogy a „különös” nem más, mint egy magányos, sárga hulló leveleket síró vén tölgy. A szopránt inentől már csak a cimbalom kíséri, pontosabban a tartott hangok alatt mintha válaszolna neki. A tempó megnyugszik (*calmo*) és a fuvola még a tétel végén *piano, dolce* felidézi azt a dallamot, amit utoljára *forte* hallottunk tőle. A cimbalom halk cisz’ tremolója felett egy b’’ hangon, így hangzó szekszet hangközön zárul a teljes ciklus.

3. Második alkotói korszak

A második alkotói korszakba az alábbi verszenésítések tartoznak: Kassák Lajos: *A félelem felhői* (1992), *Dalok Kányádi Sándor verseire* (1994), Gyurkovics Tibor: *Egyhelyben, Por-dal* (1996), Ágh István: *Öt virágének* (1997), Gyurkovics Tibor: *Ölelj meg Isten, Fönn, Antifóna, Figura, Istenem, Látjátok feleim, Kérés* (1998), Csukás István: *Fák között, Fut a víz* (2000), *Repce aranylik, Dér*, Moldvay József: *Altató, Sietni kell, Tündér dal, Maradj még* (2002), Radnóti Miklós: *Dal, Virágének, Két karodban*, Kányádi Sándor: *Dilidal* (2013), *Volna még* (2015).

Amint az a felsorolásban írt évszámokból látszik, a második alkotói perióduson belül is volt egy tizenegy éves kihagyás, de ez csak a műdalokra igaz. A két évszám között 2009-ben születnek a *Mária-énekek*, amelyeknek egyszólamú, duett, sőt kórusos formája is ismeretes. Ezekben az években leginkább kórusműveket ír Kocsár, tehát a vokális műfajokon belül maradva másként gondolkodik az emberi hangadás lehetőségeiről. A továbbiakban egymástól viszonylag távol eső és a zeneszerzői gondolkodásban újdonságokkal szolgáló dalokat elemzem.

A félelem felhői

A dalciklust megelőző tizenhat évben Kocsár főként cimbalom által kísért népdalokat írt. Ez könnyen magyarázható azzal a ténnyel, hogy 1972–1983-ig terjedő időszakban a Magyar Rádió Népzenei Rovatának volt a vezetője, és gyakran írt a műsor témájához alkalmazkodva kíséretet népdalokhoz, népdalciklusokhoz. A másik egyre inkább meghatározóvá váló műfaj a különböző összetételű kórusoknak komponált kórusművek. 1987-ben új vokális műfajként oratóriumot is ír. Emellett számos kísérezene, szóló és kamaraművek, nagyzenekari művek is születnek. Stílusában

tudatossá válik az új alkotói korszak új programja: „Zeneszerzői érdeklődésem a '90-es évek elejétől kezdve egyre inkább az új (régi-új) hangzásideálok keresésének, felfedezésének jegyében telt.”²⁸ Mégis, mikor újra a dal műfajához nyúl, mintha ott venné fel a fonalat, ahol elengedte. Ismét Kassák-verseket zenésít, és újra a cimbalom a kísérő hangszer.

A dalciklus alcíme: *Dalciklus Kassák Lajos verseire, mezzoszoprán hangra és cimbalomra*. A premier Pozsonyban, a Magyar Intézetben volt, 1992. március 26-án, Csavlek Etelka szoprán énekesnő és Herencsár Viktória cimbalmos tolmácsolásában. A „Könyvecskében” olvasható egy megjegyzés, miszerint ekkor a „4. és 6. tétel kivételével” játszották. Magyarországon először az 1992-es Mini Fesztiválon hangzott el.

A dalciklus tehát a következő daltermés nyitánya. Ebben az esetben a kézirat és a gépben szereplő változat között már nincsenek újragondolások, átírások, kihúzások, betoldások, hangátírások, de akadnak ki nem írt módosítójelek. A 2010-ben kottairó programba írt változat tehát nem megbízható. Az elírások ebben az esetben semmiképpen sem tekinthetők tudatos átírásnak. Jellegüknél fogva és a darab belső összefüggései mentén minden kétséget kizáróan hibáknak, „félreütéseknek” minősülnek. Az olyan tételeknél, ahol nincsenek ütemek, ütemszámok, a gépi változatban a sorokat számozta meg a szerző. Kivétel ez alól a *Láncraverten* tétel, ahol a sorokat két ütemre bontotta, ám ütemmutatót nem írt. Elemzésem alapjául az 1992-es kézirat egy fénymásolatát használom.

A versek

A Kassák-versek hangulata pesszimista, komor, a szeretet utáni sóvárgás, féltés, emlékké válás, fájdalomtól való szabadulás képeit festi le. Szabad versek, egy-egy versszak egy-egy mondatot fogalmaz meg. A dalciklus címe az utolsó, hetedik vers címe. A dalfüzérbe rendezett versek sorrendben a következők: 1. *Hóhullásban*, 2. *Figyelmeztetés csak úgy*, 3. *Pillanatok*, 4. *Láncraverten*, 5. *Szép pillanatok*, 6. *Akik nem nyughatnak*, 7. *A félelem felhői*.

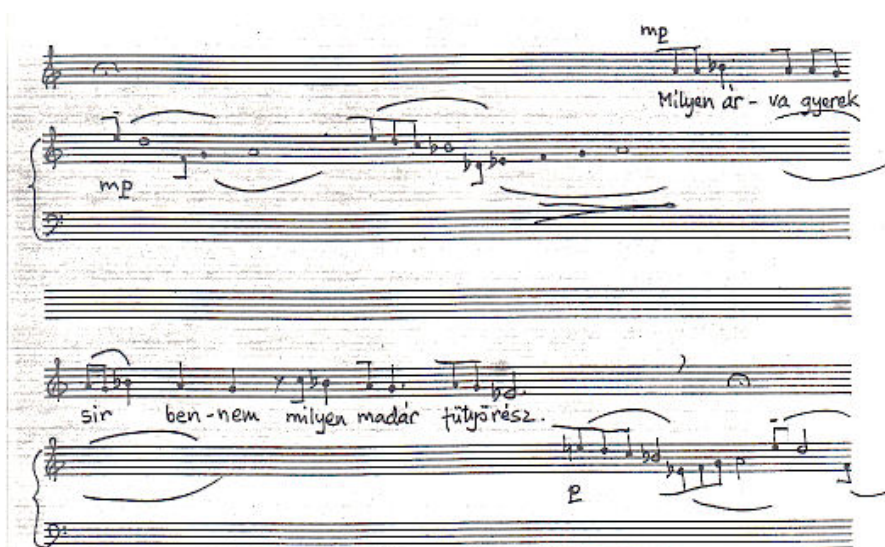
Régi-új megoldások

²⁸ Kocsár Miklós ismertetője a *Due Notturmi* című zongoradarabról, Korunk zenéje műsorfüzet, 1998.

Az alábbiakban pontokba szedem, melyek azok a zeneszerzéses technikai elemek, melyeket a korai művekben vagy akár az avantgárd korszakban használt a zeneszerző, és melyek az eddigiektől eltérőek:

1. A forma tekintetében a hét dal mindegyikéről elmondható, hogy hűen követi a szöveg szerkezetét, végigkomponált dalok.
2. Az általában használatos tempójelzések mellett olyan kifejezések is feltűnnek a tételek elején, amelyek a zeneiség mélyebb rétegét határozzák meg, és nem csak a zene tempóját. Például *con disperazione* felirat a harmadik tételben, vagy a *drammatico* az utolsóban.
3. A hét dalból kettőnél a hagyományos metrumjelzések jelennek meg, a *Hóhullásban* 6/4-es, az *Akik nem nyugodhatnak* című tételben váltakozó ütemű, 9/8-ados ütemmutatót olvashatunk. Ötben Kocsár megtartja az avantgárd korszakában oly gyakran használt ütemvonal nélküli lejegyzést. Ebben a kérdésben – úgy tűnik – fokozatosan tér vissza a korábbi évek kottairási gyakorlatához.
4. A drámai fokozás egyik eszköze a szóismétlés, illetve, hogy az adott szó az adott dal legmagasabb hangja, mint például az első tételben a „hegyek” szót először d” majd esz” hangon, vagy a hatodik tételben „és énekelnek” szót egymás után kétszer a g” hangon, hosszasan megnyújtva a hangértéket láthatjuk. Itt hívnám fel a figyelmet arra a zeneszerzői eszközre is, hogy a szerző a számára fontos szövegrészt úgy is kiemelheti, hogy a kíséret megáll (3. tételben „egyedül vagyok” alatt kitarított hangok), elhalkul vagy megszűnik, hogy így az énekes mondandója kerüljön reflektorfénybe. Jó példa erre az első tétel *poco libero* részlete.
5. A második versben Kassák a „Vigyázz” szóval kezdi mind a négy gondolatot. Kocsár a versben rejlő fokozást úgy érzékelteti, hogy az énekszólam kezdő dallamát egyre magasabb hangról indítja: d’-ről majd f’-ről aztán a’-ról, végül cisz’-ről. Ez a fokozási dramaturgia újnak tekinthető.
6. A prozódia szempontjából a magyar szöveg súlyrendszerének megfelelő, és a népdalokra emlékeztető *parlando* előadásmód és kottakép a jellemző. Melizma csupán a második tételben van, az „énrám” szónál, ami egyúttal a dal csúcspontja is, amit még meg is ismétel, több hangon megénekelve az első szótagot (47. ábra).

7. A *sostenuto*, *meno mosso*, illetve a tételek végén használatos *calmandosi* kifejezések visszatérő instrukciók, a szerző korábban is igen gyakran használta ezeket.
8. A korai dalokhoz hasonlóan Kocsár itt is takarékosan bánik az anyaggal. Az énekes és a cimbalom materiája vagy egy elemből, gesztusból, hangközből vagy hangközstruktúrából indul ki, és következetesen ezt az elemet használja, variálja, permutálja vagy ismétli a tétel folyamán mindkét szólamban, vagy ellenkezőleg, a két szólam egymástól független szervező elv mentén mozog (45. ábra).
9. Már az 1969-es Varga-riportban²⁹ Kocsár a hangközők tudatos és sokféle használatáról beszél. A harmadik Kassák-ciklusban határozottan előtérbe kerül a hangközstruktúrákban való gondolkodás. Például az első tétel központi magját, kódját, a kisszekundnyira egymás fölé helyezett kvintek adják (46. ábra), vagy a harmadik tételben mintha a kíséret és az énekszólam egyaránt a kis- és nagytercből indulna ki a motívumok használatánál. Jó példa erre még a *Szép pillanatok* című tétel, ahol a kíséret végig egészhangú skála töredékekkel dolgozik *omnia ex uno* elv jegyében.



44. ábra: *A félelem felhői*, 5. tétel: kíséretben egészhangú skála töredékek

10. Az egyik legszembeötlőbb példa a hangközparók használatára a hatodik tétel nagyszekund-tritónusz cimbalom szólama. A lassan kifejlődő hangközlánc az egész tétel központi hangzásává válik. További érdekessége a tételnek, hogy az

²⁹ Varga (1986), 193. o.

énekes szölamanyaga a csúcspontig (az első két hangot leszámítva) ettől teljesen eltér (45. ábra).

45. ábra: A félelem felhői, 6. tétel, hangközlánc és melodikus dúr

11. Egy szintén szóról szóra kibontakozó melodikus dúr³⁰ hangsor rajzolódik ki benne, és a dal tetőpontján, a már fentebb említett „énekelnek” kezdetű mondat pentaton

³⁰ dó-sor la-val és ta-val

dallamban ereszkedik le. A *mezzo* és cimbalom zenei matériájában természetesen vannak közös hangok, (d', e', b', c''), de egészen a tetőpontig nem mutat szoros rokonságot a két szólam hangkészlete. A *forte* jelzésű *poco meno mosso* tetőpontnál viszont a cimbalom mintha előénekelné a pentaton dallamot. A tételt záró *andante* részben³¹ az ének és kísérete ismét szétválik.

12. A korai évek talán leggyakrabban használt sorszerkezete az 1:2-es modellskála volt. Az utolsó, *A félelem felhői* című tétel énekes szólamának hangjai egy cisz'-ről épített 1:2-es modellskála³² (46. ábra), amivel csak a cimbalom legutolsó búcsúzó hangjai egyeznek. Ezt megelőzően a cimbalom szólama eltért az énekesétől.

46. ábra: *A félelem felhői*, záró tetele: *Drammatico*, ütemvonal nélküli, az énekszólam anyaga az 1:2-es modellből

³¹ A cimbalom egyszólamban d-gisz-d' tritónuszokat ismételt mintegy öt ütemen keresztül, majd ugyanezt transzponálva f'-h'-f' halljuk újabb öt ütemen keresztül. Ez a több ütemen keresztül ugyanazt a szerkezetet ismétlő anyagot az 1950-es és 60-as daltermésben láttuk utoljára, tehát ezt is tekinthetjük a „rég” új változatának.

³² desz''-c''-b'-a'-g'-fisz'-e'-disz' (itt esz')-cisz'

13. *A félelem felhői* ciklusban egyre erőteljesebben érvényesül az a törekvés, hogy szinte minimalista eszközökkel adja vissza Kocsár a szöveg atmoszféráját, hangulatát, feszültségeit és oldásait. Ezen a ponton azonban egy merőben új megoldással találkozunk, méghozzá a ciklus során kétszer is. A cimbalom azon hangszerek egyike, amelynek megütése után – hacsak nem nyomjuk le a pedált – sokáig hallani a hangot. Az egymás után megütött hangok így különösen alkalmasak akkordok kicsengetésére, és éppen ezért a cimbalom tört, egész picit hamiskás hangjai és hangszíne igen alkalmas ködös, sejtelmes, misztikus vagy éppen nyugtalanító hangulatok festésére is.³³ A ciklus második tételének utolsó két akkordja ebből a szempontból figyelemreméltó: esz–fisz–d’–f’–cisz’’–gisz’’ diszsonáns akkord után egy g’’, majd a tételben használt akkordoktól teljesen idegen konzonáns tág fekvésű D-dúr szextakkorddal (fisz’–d’’–a’’) zárja a tételt. Hatásában kicsit olyan, mintha a sok figyelmeztető „vigyázz’’ kezdetű sor után a végén azért elmosolyodna a szerző (47. ábra).

47. ábra: *Félelem felhői*, 2. tétel végén: váratlan konzonáns akkord

³³ Ez az akusztikus jelenség, és maga a cimbalom mint hangszer egészen a kezdetektől erőteljesen hatott Kocsár zenei gondolkodására. Az avantgárd korszak zongorára írt kompozíciók (*Dialoghi, Három dal Petőfi Sándor verseire*) összes tételében találunk cimbalomszerű lejegyzéseket, gesztusokat, pedállal sokáig tartott/kicsengetett hangokat, tremolókat.

14. A harmadik tételben a terceken kívül a szekundok és nónák jelentik a tétel akkordszervező hangközeit. Éppen ezért hat nagyon drámaian, amikor a „Ha te most rám gondolnál, a haláltól váltanál meg” szöveg alatt, a cimbalom, egy *piano* Esz-dúr szextakkordon (g-esz'-b') pihen meg (48. ábra). A disszonáns és konszonáns hangzások ilyen váratlan váltakozása nívumnak tekinthető a zeneszerzői palettán.

48. ábra: A félelem felhői, 3. tétel: váratlan konszonáns akkord

Összegzés

Az *A félelem felhői* című dalciklus a tizenhat évvel előtte komponált *Kassák-dalokhoz* képest egy rendkívül erős visszafordulást mutat az avantgárd korszakot megelőző időszakhoz. Az 1:2-es modell, a hangközstruktúrák sokkal nyíltabb, letisztultabb, direkter használata, a prozódia, a szöveg szerkezetének követése, az ismétlések ezt az állítást erősítik meg. Az *omnia ex uno* elv jelenléte sokkal markánsabban van jelen, mint a korai darabokban. Az avantgárd korszak termékenyítő hatását különösen hosszútávon nehéz lenne kimutatni, talán a disszonáns, korábban idegennek mondott³⁴ szeptimek, nónák, szekundok és különösen a tritónusz hangköz éles disszonanciáját helyezi Kocsár olyan kontextusba, hogy már-már konszonánsnak hatnak. Szintén

³⁴ Varga (1986), 193. o.: „...a sok kisszekund, nagyszekund és nóna, ami Webern zenéjét jellemzi, számomra idegen”.

avantgárd örökség a szabad, ütemvonalakat nélkülöző notáció dominánsabb jelenléte, függetlenül a zenei anyagtól.

Két Kányádi-vers

Az 1994-es Kányádi-ciklusban vizsgálódásunk szempontjából két figyelemre méltó jelenség van, amiről érdemes szót ejteni. Az egyik a *Május* című tétel, aminek lejegyzésénél szükségtelennek bizonyult az ütemvonal használata. A fizs' hangtól a g'' hangig fokozatosan lépegető, népdalszerű, deklamáló dallam kíséretében „rég-új” örökségként, megjelenik a Bartók és Kodály által használt C-akusztikus skála, az alfa akkord, az egészhangú skála hangjaiból álló hangfürt. A tétel, a többivel ellentétben megmarad a C-tonalításban (47. ábra).

48. ábra: Kányádi S.: *Május* című tétel, C-tonalítás, akusztikus skála

A másik dal a *Történelemóra* című. A versben egyetlen szöveget tagoló írásjel sincs, és mondatkezdő nagybetűket sem használ Kányádi, csak sorközhagyással tagolja az egyes gondolatokat. Az első három egységet, gondolatot az énekes az e' hangon recitálja el, csak a második és harmadik sor között hagy egyetlen ütem szünetet. A kert választótól mozdul csak meg a dallam, és egy E-fríg hangsor hangjaival érkezik meg

az a-moll alaphangjára, a kíséret ezzel szemben itt „fagy meg” egy E-fríg akkordon. Ez alatt súlyos, sűrű hangfürtökből épülő inga basszust hallunk, aminek alaphangjai A-fríg hangsort adnak ki. A hangfürtök a két- és háromvonalas oktávokból indulva lassan meghódítják az egyvonalas és kis oktáv területét is, de állandó kisszekund súrlódásként az E–F vagy H–C az elsőtől az utolsó akkordig jelen van. A moll színezetű diatóniában megfogalmazott tételben csak az utolsó előtti akkord inga basszusában megjelenő B hang, (az A-fríg „ta” hangja) töri meg a hangzást, és ad drámai töltetet a *fortissimó*vá erősödő utójátéknak (49. ábra).

A Kányádi-ciklusban tehát olyan „rég-új” elemek láthatók, amelyek a korai dalokban ritkán vagy nem is szerepeltek: modális hangsor, akusztikus skála. Szintén ritka az a zenei dramaturgia, hogy a szövegben megjelenő drámát nem az énekes szólamában, hanem a kíséretben bontja ki, méghozzá egy hatalmas *crescendó*ban. Ami az 1992-es Kassák-ciklushoz képest mindenképpen új, az a nagyon tömör, sűrű, lecsupaszított hangzásideál, a hangokkal, harmóniákkal következetesen és nagyon takarékosan bánó technika.

49. ábra: Kányádi S.: Történelemóra, A-fríg mint szervező elv

Dalok Csukás István verseire

A Csukás István verseire komponált dalciklus öttételes. Azért került vizsgálódásom előterébe, mert az öt dal keletkezését tekintve két korszakhoz is fűzhető. 2000-ben a *Fák között*, a *Fut a víz*, 2002-ben a *Repce aranylik*, *Dér*, és 1960-ból a *Chansonette*

tétel. A *Chansonette* esetében, annak ellenére, hogy a korai évekből való, nem tudni bemutatóról. Valószínűsíthető, hogy ezért is került ötödiknek a négy új mellé. A dalciklus ebben a formában 2002-ben a Nádor Teremben megrendezett *Korunk zenéje* koncertsorozatban csendült fel először, Bátki-Fazekas Zoltánt Virág Emese kísérte zongorán. Szitha Tünde így foglalja össze benyomásait a *Muzsika* hasábjain: „klasszikus-romantikus zeneszerzői eszközöket alkalmazó természet- és hangulatábrázoló miniatűrök”.³⁵

Az a jelenség, hogy 42 év különbséggel Kocsár vállalhatónak, sőt a kétezres évek zeneszerzői gondolkodásával megegyezőnek, vagy azzal összeegyeztethetőnek találta a tételt, sokat elárul arról, hogy mennyire tudatosan vállalta fel az 1960-as évek esztétikáját, vagy legalábbis egy részét. 2003-ban a 70 éves zeneszerző erről így vallott: „A 80-as évek végén, 90-es évek elején volt egy döntő fordulat. [...] Addig mindig meg akartam valaminek felelni. Csatlakozni valamilyen irányzathoz. [...] [R]áeszméltem arra is, hogy a zeneszerzésben nem az eszközök a fontosak, hanem a zeneszerző egyénisége és a gondolat, amit ilyen vagy olyan módon ki szeretne fejezni.”³⁶

Ez a fajta látás lehetővé tette azt a szabadságot, amivel egy csokorba tudta fogni a Csukás István-verseket, de ami még fontosabb, hogy a bartóki, kodályi hagyományt és a „klasszikus-romantikus zeneszerzői eszközöket” egy új, „kocsári” szemszögből tudta újraértelmezni. A Csukás-ciklusnak egy violinkulcsban írott, tehát női énekesnek szánt változata is készült 2010 novemberében. A 2002-eshez képest ebben az első három tétel transzponálva van. Az első nagyterccel, a második tétel nagyszekunddal, a harmadik tétel tiszta kvart hangközzel került feljebb. A *Repce aranylik* és a *Dér* tételek maradtak azonos hangmagasságon, a női szólam természetesen egy oktávval fentebbre került.

A *Fák között* tétel fríg hangkészletű dallamát egy tiszta kvartokból álló dallam és hármashangzatokból álló zongoraszólam kíséri. A szeptim- és nónakkordok ebben a tételben, és majd a későbbiekben is inkább idéznek fel bennünk egyfajta könnyűzenei hatást, mintsem a kodályi következetességet.

³⁵ Szitha (2002), 30–36. o.

³⁶ Devich (2003)

A *Fut a víz* kíséretének mozgásformája – triolákba rendezett akkordfelbontás – korábbi daloknál gyakran szerepelt hatnyolcados változatban; például: Weöres Sándor: *A kísértet dala* (1958), Szabó Gizella: *Falusi sirató* (1959), Boda István: *Szomorú hűségben* (1960), Ágh István: *Jácint* (1997). A mozgásforma csak akkor pihen meg egy-egy akkordon, amikor a szöveg kifejezése ezt megkívánja (például: „már leintne” szónál) (50. ábra).

The image displays a musical score for the piece 'Fut a víz' by Csukás István. It consists of two systems of music. The first system, starting at measure 31, features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'A szí- ved, a de-' and is marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note triplet pattern. The second system, starting at measure 36, continues the vocal line with the lyrics 'rűs már le- int- ne... Fut a' and includes performance markings such as 'poco rit.' and 'Poco meno'. The piano accompaniment continues with the triplet pattern, with a dynamic marking of *mp* appearing in the piano part.

50. ábra: Csukás István: *Fut a víz*, jellegzetes mozgásforma és megállása

A harmadik dal az 1960-ban írt *Chansonette* szintén a tétel egészen következetesen végigvitt mozgásformából építkezik. Amikor Kocsár beemelte a 2000-es dalok közé, ezt is beírta az *Encore* programba, így ebből két, majd három változat maradhatott meg. A 2010-es verzió nem sokban tér el a kézzel írttól. A 16. ütemtől hangról hangra megegyezik. Az induló mozgásforma szerkezetét az első 16 ütemben következetesen leegyszerűsíti, hogy a visszatérésnél frissebbnek hasson. A zongora basszus szólamában a negyedik negyeden mindig az akkord terce szólal meg, míg a visszatérésnél az akkord nagy szeptime. A 2002-es változatban minden esetben a terce, majd a 2010-es változatban ismét az eredeti, tehát szeptimes verzió szerepel (51–53. ábra).

CHANSONETTE
Csukás István verse

Kocsár M.

Andante

Ezüstöt játszik a reg- gel, s ab- la-

p, molto legato

51. ábra: Csukás István: Chansonette, 1960-as eredeti, 4. negyeden szeptimhang

KOCSÁR Miklós

Andante

Ezüs-töt ját-szik a reg- gel, s ab- la-

p

52. ábra: Csukás István: Chansonette (2002), a 4. negyeden az akkord tercce szerepel

KOCSÁR Miklós
(*1933)

Andante

Ezüs-tötját-szik a reg- gel, s ab- la-

p

53. ábra: Csukás István: Chansonette (2010), a 4. negyeden szeptimhang szerepel

Anyaga tehát dúr hármashangzatok, dúr- és mollszeptimek váltakozása, ami jól illeszkedik a többi tétel koncepciójába. Az egyetlen különbség, hogy a dallamban a negyedik és hatodik ütemben az 1960-as példányban szereplő disz hangokat következetesen esz hangokra módosítja. A tételnek a többihez hasonlóan nincs

előjegyzése, de ugyanabból a tonalitásból indul, amibe érkezik. A dal egyetlen dinamikai kupolát jár be *pianó*tól a *forte*ig és vissza. A csúcspont kivételesen nem az utolsó pillanatra vagy az aranymetszésre esik, hanem a tétel közepére.

A *Repce aranylik* tétel egyike azoknak, ahol nagyon jól kimutatható a „rég” és „új” találkozása. Nincsenek ütemvonalak. A tájékozódást a kottasorok megszámozása segíti. Hangrendszerét tekintve viszont teljesen eltér az 1965 és 70-es évek között írtaktól. A tétel gerincét itt is az 1:2-es modell adja, de másképp, mint a korai dalokban. Az énekes szólam D–Esz–F–Fisz–Gisz–A–H–C–Cisz hangsor hangjaiból építkezik. A hangsorban azonban benne rejlik a kíséretben használt összes hármashangzat dúr és moll változata. A zongoraszólamban használt két hármashangzat viszonya vagy kis tercre (d-mol–H-dúr, h-moll–Asz-dúr) vagy tritónuszra (F-dúr–H-dúr, d-moll–Asz-dúr) van egymástól (54. ábra).

54. ábra: Csukás: *Repce aranylik*: szabad lejegyzésmód, 1:2-es modellből dallam és hármashangzatok

Hangzása a tercrokön fordulatok miatt romantikusnak hat, de a struktúra szempontjából Kocsár először használja a modellskálát ennyire analitikus, az utolsó

hanggal is „elszámoltatható” módon. Ebben a tételben tehát új formában találkozunk egy régi hangrendszer, az avantgárd korszakból örökölt szabad notációval.

A dalciklus utolsó dala a *Dér*. Dallama egy lassan kibomló la-pentachordból egy ereszkedő fríg hangsorban teljesedik ki. Ritmusa, fokozatosan lépegető dallamrajza jó példája a sallangmentes, tömör kifejezésformának, ami a kétezres évekre oly jellemző lesz. Kísérete egy szinkópáló, nagy ámbitust bejáró, egészhangú skálát és dúr akkordokat magába foglaló, különböző regiszterekben önmagát ismételtető hangkép.

Volna még

Vizsgálódásom utolsó stációja az utolsó dal, amit a Mester még 2015-ben az *Encore* programba írt. (Melléklet 4.) Kányádi Sándor 1976-ban írt *Volna még* című szabadverse méltó zárása a befejezetlen életműnek. 2013-ban is írt egy dalt Kányáditól, a *Dilidalt*. Nem kizárt, hogy még tervezett egy egész dalciklust írni. Azt Herboly Ildikótól lehet tudni, hogy egészen az utolsó pillanatig, 2019-ben is dolgozott, írt, ezért még talán korainak tűnik a 2015-ös búcsúzó témájú vers zenésítése. A dalnak nincs tempójelzése, emellett befejezetlenségről árulkodik, hogy a tételben, különösen a vége felé az üres ütemekben nincsenek kiírva a szünetjelek, és dinamikai jelzésekkel sem találkozunk. Hogy lassú tételről beszélhetünk, arra egyetlen jelzés van a „Könyvecskében”, ahol a dal mellett feltünteteti az időtartamot, ami 4 perc. Az énekes szólam ámbitusa g-től a f²-ig terjed, tehát inkább mezzoszoprán hangra képzelhette el a szerző. A zongora faktúra korál regiszterben mozog. G-tonalitásból indul a darab, és a záró akkordban az üresen hagyott g–d’–g’ akkord mollos színezetére csak az előtte lévő ereszkedő dallamból következtethetünk.

A szövegkezelését tekintve öt olyan mondatrész is van, amit a drámai hatás fokozása végett Kocsár megismétel. Korábban ennyi ismétlésre nem láttunk példát egy versen belül. Természetesen, adekvát módon simulnak a szövegbe, nem akasztják meg, inkább segítik, fokozzák a szövegben rejlő drámai folyamatot, és finoman szövik tovább a zene belső logikája szerinti harmóniákat. A fríges hangsortöredékekből építkező *unisono* dallam egyszerűen, tömören rajzolja meg az „élni, alkotni vágyás és

a nem tudni meddig”³⁷ feszültségének ívét. A zongora akkordjai, dallamrajza végig intenzíven segítik az énekest, így biztonsággal intonálható szólamát.

A természeti képek felsorolásánál a kíséret először negyedelő mozgást végez, majd átveszi a szöveg ritmusát, és a különben borongós hangulatú akkordok után „a szerelem végtelen napjegyenlőségeiről, amikor az idő is ellankad” szövegrésznel dūr akkordokkal idézi meg az élet egyik legszebb emlékét. A félig kimondott, sorsát latolgató gondolatok zaklatottságát a gyakori ütemváltások is érzékeltetik, mintha újra meg újra kizökkennének az egyes gondolatmenetből. Végigkomponált dal, a visszatérés nem közvetlen, hangról hangra történik, hanem az első ütemekben felvetett karakteres motívum (mi-mi-fa-mi-re) tér vissza transzponálva, egyre feljebb, mintha nyitva hagyná a kérdést „tán van tovább”,³⁸ a repríz érzetét inkább kelti a zongoraszólam, ami a kezdő ütemek variánsaként fogható fel.

A *Volna még* dalban a már érett, kiforrott stílusú Mester eszköztárát láthatjuk. A madrigalizmus, ami korábban oly jellegzetes színe volt alkotói palettájának, sokkal finomabb, sejtetőbb módon jelenik meg, mégis maximálisan kifejezi a szöveg atmoszféráját, gondolatiságát.

A Kányádi Sándorral való félszavakból érteni tudás képessége a költészetben és zenén keresztül beszél egységről, rokon gondolatiságról, közös látásról.

A második alkotói periódus összefoglalása, avagy a „Veszedelemes egyszerűség”³⁹

Az 1992 és 2015 közötti időszak *ars poeticája* tehát a közérthetőség, a letisztult, egyszerű kifejezési eszközök, a klasszikus dramaturgiák és a kodályi prozódia hagyomány továbbgondolása. Fokozatosan kezd előtérbe kerülni a tonalitás meghatározása, a „kevésse többet mondás” szándéka.

Az általánosan megfogalmazható zenei elemek a következők:

- a hangfaj pontos megnevezése helyett az „ének” megjelölés válik majd a 2000-es évek gyakorlatává, kivéve, ha férfihangra van írva;

³⁷ Megfogalmazás tölem – Sz. K.

³⁸ Az eredeti vershez képest Kocsár a *tán* helyett *talánt* ír.

³⁹ Halász (1999), 35. o. „Az Ágh István verseire írt *Öt virágénekben*, kezd veszélyessé válni az egyszerűség.”

- a szöveg szerkezetének maximális tiszteletben tartása, egy-egy szó megismétlésével a drámai csúcspont érzékeltetése, egyes fontos szavak kiemelése;
- a prozódiaát illetően a korai énekek attitűdje érvényesül;
- melizmával, egy-két esetet leszámítva, nem találkozunk, helyette a szöveg ritmusa érvényesül;
- a darabok végén „megnyugtató” lezárás, általában dúrhármas vagy dúr hármashangzat 9-es hanggal válik tipikussá;
- a dallamrajz nélkülözi a kvartnál nagyobb ugrásokat, kivétel is csak néhány akad, szekundokból, ritkábban tercekéből építkeznek, és minden esetben a kis- vagy egyvonalas oktávból indul, a dalok csúcspontja rendszerint a kétvonalas lágéba esik;
- az 1:2-es modell, pentatónia, diatónia – ez utóbbi akár egy teljes tételen keresztül⁴⁰ – adja a dalok csontvázát, gondolati csíráját;
- a drámai kifejezés feszültség-hordozó zenei eszközei leggyakrabban tritónuszok és ebből épített tornyok, illetve kisszekundok;
- az énekszólamot a hangszer direkterben segíti akkordok, azonos lágében vagy terc-, szextpárhuzamok formájában kísérvé;
- gyakori a dalokat felvezető előjáték és tételvégi utójáték, sok esetben utóbbi az előbbi variánsa, változata, például a tételt indító mozgásforma, akkordszerkezet vagy hangköz megváltozik egy-egy hang kicserélésével, vagy az akkord szekunddal, terccel feljebb vagy lejjebb csúsztatott megismétlésével.

4. Összefoglalás

Amint az egyes tipikusnak mondható dalok elemzéséből kiderült, a zeneszerzés-technika alakulásában megrajzolható egy bartóki, kodályi hagyománytól való markáns elfordulás az atonális, avantgárd stílus felé, majd egy ugyanilyen erőteljes visszatérés a tonális rendszerek irányába. Ezeknek a változtatásoknak a gyökere abban keresendő, hogy Kocsár Miklós alkotói pályája során őszinte érdeklődéssel és nyitottsággal

⁴⁰ *Ölelj meg engem, Isten Dalciklus Gyurkovics Tibor verseire, Látjátok feleim* (záró akkordban gisz' hang, hogy E-tonalitásból E-dúr legyen), *Kérés* című tételek.

fogadta az őt ért zenei hatásokat. Ezek a hatások, ismeretek, technikák beleolvadtak zenei gondolkodásába, gazdagítva ezzel a zenei önkifejezés eszköztárát.

A korai daloknál az 1950-es évek esztétikáját, a komponálás célját Kroó György így fogalmazza meg: „a Kodály-iskola hagyományainak a klasszikus Bartókkal való kiegészítése” [...] „tonális nemzeti stílus képviselője”.⁴¹ Ennek az írásmódnak az elemei Kocsárnál is látványosak. A magyar szövegek választása, a cimbalom mint népi hangszer beemelése a műzenébe, a népdalszerű énekstílus, a bartóki és kodályi hagyomány használata a fiatal szerző zenei gondolkodásában evidenciaként volt jelen. Az ezt követő korszakban (kb. 1968-tól 1971-ig) a nyugati zene hatására posztszeriális technikával megírt kompozíciók születtek. Teljesen átalakul a köznyelvi konszenzus, és Kocsár nagyon érzékenyen reagál az új zenére. Az új ideálok új kérdéseket vetettek fel a szöveggel való bánásmód tekintetében is: vajon teljesen kizárja-e a hagyományos gondolkodás az új komponálási módszert? Az 1965 és 1976 között született dalok erre a kérdésre is megadják a választ. A tizenhat év csend után komponált dalok határozottan foglalnak állást hagyomány és modernitás integrálásának tekintetében és ezzel egy új stíluskorszak kibontakozásának is biztosítják a feltételeit. Ez alapján három egymástól elkülöníthető korszak állapítható meg, a korai évek alkotásai (1955–1965), az avantgárd korszak (1965–1976) és a második alkotói periódus (1992–2015).

A szöveg zenei megfogalmazásának alakulása

Forma és prozódia

A szöveg tiszteletben tartása, változtatás nélküli megzenésítése tekinthető a Mester egyik jellemző attitűdjének. Az egyes dalok felépítése hűen követi a sorok szerkezetét még olyan esetekben is, amikor az eredeti szövegben nincsenek tagoló írásjelek és csak a sortörésekből lehet következtetni a gondolati egységre.

Egy archaizáló jelenség, ami Kocsár dalművészetében permanensen van jelen, a *parlando, rubato*, siratószerű szabad éneklésmód. Ennek több oka is lehet. Kocsárt

⁴¹ Kroó (1975), 143–144. o.

már kicsi gyermek korában érték nagyon erős népzenei hatások.⁴² Erre az élményre épülhettek rá a Bartókkal, Kodállal kapcsolatos tanulmányok és a Magyar Rádióban töltött évek, ahol a Népzenei Rovatot vezette. Vonzódása a népies hangvételű versekhez, zenei anyagokhoz, idős korában a népi, szakrális kultúrához így megalapozta és szinte ösztönössé tette a népzenei ihletésű kompozíciós technikákat, mint például a pszalmódizáló, sirató, kis ámbitusból építkező dallamformákat, és különösen az improvizatív, spontán éneklés ideálját. Ehhez a háttértudáshoz szervesen tudott kapcsolódni a korai évek kodályi esztétikáján túlmenően az avantgárd korszak szabad ritmusú, ütemvonal nélküli kötetlen formavilága is. Mintha a sirató dallamosságát egy másik dimenzióba emelve, végletekig fokozná (*Lamenti*). A második alkotói korszakban ugyanez a szabad, ütemvonal nélküli formálás természetes módon illeszkedik be a kötöttebb formák közé.

Zenei dramaturgia alakulása

Felmerül a kérdés, hogy az új gondolkodásban hogyan lehet jelen a múlt, a komoly értékeket hordozó zenei tanulmányokból leszűrt tudás? Mely megnyilvánulásokban érhetők tetten a korábban használt zenedramaturgiai, hangulatfestési és kompozíciói technikák?

A szövegek drámai fordulópontjainak érzékeltetése, a vers hangulatfestésének igénye mindegyik stíluskorszakra jellemző. A hangsúlyozás, kiemelés legszembevetőbb eszközei:

- az énekes szólamának kiemelése azáltal, hogy a kíséret elhalkul, megszűnik;
- az énekszólam legmagasabb hangján elénekelt szavak, csúcspont;
- a fontos szavak megismétlése;
- melizmatikus éneklés az egyes szótagokon (ez leginkább az avantgárd korszakra jellemző);
- az egy halk hangon való *quasi* recitálás, miközben az érzelmek kifejezését a hangszerkíséretre bízta.

Az avantgárd korszak instrumentális zenéjében megvalósult új hangzások, zajeffektusok, az aleatória termékenyítően hatottak a szövegben lévő

⁴² „Gyerekkoromban, amikor a nyarakat egy szabolcsi faluban, a keresztanyámnál töltöttem. Esténként nagy népdaléneklést csaptunk. Tehát volt eleven emlékem, volt miből táplálkoznom. A főiskolán aztán újra rátaláltam a népzeneire.” Devich (2003)

jelentéstartalmaink, kifejezések, hangok vokális szólamban történő kifejezésére. A hagyományos énekhang mellett megjelentek a suttogva, beszélve kiejtett szótagok, a sok hangot magába foglaló melizmák, és a madrigalizmusnak számos olyan megnyilvánulása, ami direktbben ábrázolja a szövegben használt képeket, hangokat a korábbiakhoz képest, és szélsőségesebb megnyilvánulásokon keresztül teremti meg az adott vers érzelmi ívét, drámaiságát.

A hangszeres kíséret

A korai években a zongora vagy cimbalom szólama többnyire valóban csak a kíséret szerepét töltötte be, többhangszeres kíséret esetén az énekes szólamot nemcsak segítette akár azonos lágéban, hanem dialógus formájában ki is egészítette. A versek hangulatát, atmoszféráját alapvetően a kíséret felvezető pár üteme határozta meg.

Az avantgárd korszakban egyes daloknál ez néha csak egyetlen akkordra csökken, vagy egy kisebb „történetet” mesél el nekünk a hangszer, amit utólag a versszöveg segítségével értelmezni lehet. Az 1965-ös korszakban a kíséret és vokális szólam szervezesebben kapcsolódik egymáshoz. Az ének és kíséret egyes tételekben egymás ellenszólamai mind hangzás, mind hangértékek tekintetében, de jellemzően egyazon struktúrából, motivikus palettából festik meg a szöveg drámai feszültségét, oldását, vagy éppen a rezignációt, a dolgok elfogadását.

Az 1992-től komponált daloknál változatosabb ez a viszonyulás. Mintha az előző két korszak megoldásai egyszerre lennének jelen. Van, hogy egyetlen mozgásformában kíséri végig az éneket, érzékeltetve a vers és dallam megtorpanásait, kiszólásait, de jellemző az is, hogy a kíséret anyagából születik meg a dallam hangkészlete, motívuma.

Lineáris és vertikális struktúrák

A fentebb már említett népzenei elemek mellett meg kell említeni a hangrendszereket, amelyeknek a használata kisebb-nagyobb mértékben, de mindhárom korszakban kimutathatók. Ilyen rendszerek a bartóki 1:2-es modellskála, az egy-egy hangköz köré szerveződő dallamívek. Az „új” korszakban használt szélsőséges, nagy ámbitust bejáró melodikus szerkezetek a korai években is jelen voltak, de fontos különbség, hogy a korai korszakban kisebb hangtávolságot járt be a dallam, és nem rövid

hangértékekben kellett megvalósítani az oktávnál nagyobb hangközugrásokat. A második alkotói periódusban megjelenő egészhangú skála, akusztikus hangsor, illetve modális hangsorok, különösen a fríg hangsor jelenléte felfrissítette a hagyományos eszközöket előtérbe helyező hangzást.

Mindhárom stíluskorszakban találunk példát a hangközstruktúrák használatára. Különösen a szekundokból való „lépegető” dallamépítés kedves a szerzőnek. A korai években ez az 1:2-es modell egy metszeteként van jelen leggyakrabban, a második korszakban az *aleatoria*, hangfoltok gerincét adja, a harmadik korszakban a már Palestrina-stílus tapasztalatait magán viselő⁴³ könnyen intonálható, egyszerű dallamosság alappillére.

A korai és visszatérő, kései daltermés zongorakíséréteiben leginkább ismétlődő dúr és moll akkordfelbontásokat, szeptimakkord mixtúrákat, illetve akkordfelbontásokat látni. A 2000-es évektől leegyszerűsödnek ezek a harmóniák, és gyakran hangközlánccá csupaszítva kísérik az énekest. A tizenkét hanggal való komponálás technikáját a dalokban Kocsár csak az avantgárd korszakában használta, de a schönbergi sorokat nem építette be zeneszerzői apparátusába.

Ritmus és notáció

A két fogalom Kocsár esetében különösen szembeűnő egységet alkot. Ahogy a három stíluskorszakban betöltött szerepük is meghatározó. Az ütemvonal nélküli, szabad írás is azon jelenségek közé tartozik, amire mindhárom korszakban látunk példát. A korai években főként a műdalok végén vagy csúcspontjánál jelenik meg egy *recitativo* jellegű éneklésmód. Ezekben az esetekben olvasható a *rubato*, *quasi recitativo*, *parlando* felirat, a zene lüktetése kizökken, és egy ütemmutató nélküli ütem segíti a szerzői szándék megértését (például: *Rongyszőnyeg*, *A szürke varjú* 12. üteme). Az egyes népdalkíséreteknél is tetten érhető ez a kötetlen formára való igény. Az „új” korszakban szinte csak ilyen lejegyzéssel találkozunk, de itt a rendkívül gyakori és változatos hangértékek váltakozása mellett megjelennek a kvintolák, szextolák, szeptolák, előkék, felütések, amelyeknek spontán elhelyezését is nagyban segíti az ütemvonal hiánya. Az 1992-es korszakban a kötött, tempójelzésekkel ellátott versek

⁴³ „Amikor a Palestrina-stílust tanítottam gyakran elgondolkoztam azon, mitől olyan tökéletesek Palestrina művei. Aztán rájöttem a »titokra«: egyszerű, szép, jól énekelhető szólamokat kell írni, olyanokat, melyek szinte önálló dallamként is megállják a helyüket.” Devich (2003)

mellett egyes versek mintha *recitativó*ként idéznék meg a költő sorait. Ezekben az ütemmutató, az ütemvonal az előadók tájékozódását segíti, de miután az egyenletes lüktetés nem elsődlegesen érzékelhető, ezért inkább hat kötetlen formában megkomponált zenének.

Tonalitás

Kocsár Miklós zenei költészete elképzelhetetlen anélkül, hogy ne venné figyelembe az előadók igényeit, hogy ne segítené vokális mű esetében a tiszta intonálást, és hogy ne tisztelné a kompozíció tolmácsolójában a társszerzőt is. Ennek a zeneszerzői magatartásnak egyik megnyilvánulása, hogy ugyan előjegyzés nélkül, de jellemzően van egy tonalitás, amiből elindul és ahova visszatér. Ez a tonális pont a középső periódusban kissé háttérbe szorul, de a nagy ámbitust bejáró, 12 hangkíséretes kompozícióknál mindig megfigyelhetők az intonálást segítő szándék zenei kifejezési, illetve az egy hangcsoport köré szerveződő zenei anyag. A második periódus hagyományhoz való visszatérésének egyik legmeghatározóbb eleme a tonalításban való gondolkodás. Előjegyzésekkel továbbra sem találkozunk, de a 1990-es években a kiinduló ponthoz képes kvintre vagy kvartra megérkező dalok mindig a megnyugvás érzetét keltik. A 2000-es években fokozatosan alakul ki az az igény, hogy a finális akkord a kezdetivel megegyező tonalításban zárja a tételt.

Dinamika, tempójelzések

A hangerők és időmértékek megválasztásánál is érzékelhető egy folyamat. Az első és második korszakban a zenei nyelv változásából ered a különbség, az impulzívabb, változékonyabb zenei matéria megkövetelte a hirtelen váltásokkal együtt járó dinamikai váltásokat is. Kocsár számára a dinamika éppoly fontos kifejező erő, mint a többi zenei elem. Az első, és különösen második korszakban precízen megjelölte, mit, milyen hangerőn és tempóban képzelt el. A változás inkább a második alkotói korszakban feltűnő. Általánosságban megfogalmazható egy lelassulás, illetve az idősödő Mesternél lényegesen kevesebb az *allegro* tempójelzés. Az egyik legjobb példa a *Rongyszőnyeg*, ahol a javított változatban a tempók legtöbbször kissé visszafogottabbra van átírva. A leggyakrabban visszatérő karakterek a *meno mosso*, és legnagyobb százalékban a tételek végén olvasható *calmandosi*.

Záró gondolatok

Kocsár Miklós dalművészete fontos, minden alkotói generáció számára érvényes tanulságokkal szolgál, stílustól, zeneszerzés technikától függetlenül. Ezek a tanulságok leginkább abból a zeneszerzői magatartásból eredeztethetők, aminek a megléte egyben az igényes alkotói munka feltétele, és talán a siker egyik garanciája is. Kocsár maga is megfogalmazza, hogy a zeneszerzést nem lehet tanítani, „a növendék taníttatja saját magát”.⁴⁴

A Mestert élete során nagyon sokféle, és az egész zenei gondolkodását befolyásoló hatás érte. A népzenehez való szinte állandó kapcsolódása, a Madách Színházban töltött évek, a nyugati zene markáns eltérései az itthonitól, a tanításból adódó szembesülések a fiatal generáció gondolkodásával folytonos önreflexióra kényszerítették a hagyománytisztelő, de mindig kísérletező, egy-egy kérdést sokáig boncolgató alkotó művészt. A megélhetési darabok mellett kikristályosodó elvontabb gondolkodás és önkifejezés tudatos fejlesztése, majd a már csak önmagának megfelelni akaró szabad komponálás egy olyan alkotói attitűdre hívja fel a figyelmet, amelyet az őt ért hatások művészi szinten való befogadása, integrálása, a változni, fejlődni akarás igénye jellemez.

Kocsár Miklós életműve arra is bizonyíték, milyen fontos az előadókhoz való kapcsolódás képessége. Az előadók ösztönös zeneiségét mindig figyelembe vette, tisztelettel, bizalommal, nyitottsággal fogadta az ötleteiket, a darabbal kapcsolatos gondolataikat, érzéseiket. Ez különösen fontos egy olyan műfajnál, ahol a zene egy mögöttes tartalom, a költészet kifejezőjévé válik. Az életmű – és itt nem csak a dalokra gondolok – nagy része felkérésekre vagy ajánlásokra született, tehát az előadók szívesen dolgoztak együtt a fiatal, az avantgárd és az érett alkotóval egyaránt.

Végül, hadd ejtsek szót a tanáregyéniség örökségéről is. Ha csak röviden kellene összefoglalnom, hogy zeneszerzők generációi mit köszönhetnek a Tanár úrnak, akkor az a szakmai tudás átadása mellett a szabad önkifejezésre való bátorítás, az eltérő gondolkodás tisztelete. Vallotta, hogy az esetleges hibák tanulsága legalább olyan termékenyítően hathat, mint egy-egy probléma sikeres megoldása. Látens

⁴⁴ Devich (2003)

módon, így a kottapapíron keresztül jelenhetett meg az a gondolkodásmód, ami az élethez való hozzáállást, bátorságot, kitartást, a zene szeretetét, mélyebb megismerését eredményezte sokunk életében.

Mellékletek

Melléklet 1.: Kocsár Miklós Lamenti II. Malagueña

11

san - gre de hembra, en los nar -
s nős - té - nyi vér - nek, nyug - - -

cresc. *al*

f *dim.*
- dos en los nar - dos fe - bri - - les
- ta - lan nár - du - sá - ról a ten - -

f *pp*

Ped. _____

de la ma - ri - na.
ge - ri szél - nek.

ppp *mp* *p* lasc. vibr.

(b)

Melléklet 2. Három dal Petőfi Sándor verseire 2. tétel

4

2. Te ifjúság

Presto possibile

Te, if - jú-
ság. te for - gó - szél!
Ki
szép vi - rág - fü - zért sodorsz magad - dal...

p, (*z z*) *mp*, *fp*
tr
tr
tr
tr
mp *p* *mp*
mf *poco f* *fp*
fp *mf* *mp*

Melléklet 3.: Kassák-dalok 3. tétele

- 7 - X -

3. Sostenuto [0 csend]

pp
0 csend testetlen

pp
sempre Ped.

mé - gis sil - rü mely csen - desség ami be

a - lá - merül a lé - lek hogy feled - je az á - ru - ló

csó - kot a paran - csokat.

pp lasc. vibr.

Melléklet 4.: Kocsár Miklós- Kányádi Sándor: Volna még (5 oldal)

8

VOLNA MÉG

pe - dig vol - na még

pe - dig vol - na még va - la - mi pe - dig

vol - na még va - la - mi mon - da - ni - va - lóm va - la - mi mon - da - ni - va -

20

jóm a nyí - lő

25

nír - cisz - me - zők - ről pél - dá - ul az al - ko - nyi

29

szél - ben ri - ad - tan lo - bo - gó he - gyi - fi vek ről a he - gyek -

34

ről a fo - lyók - ról ég

39

ről és a föld - ről a ten - gerrek -

44

ről az ó - ce - á - nok a - latt ver - gődő az ó - ce - á - nok a - latt

48

ver - gő - dő tűz - há - nyók - ról a sze - re - lem -

52

vég - te - len nap - é - e gyen - lő - sé - ge - i - ről a - mi - kor az i - dő is

56

el - lan - kad a - mi - kor az i - dő is el - lan - kad mint a

60

pa - tak mint a pa - taak ha szom - ját oét - ja

64

ben - ne a szar - vas ha szom - ját

68

olt - ja ben - ne a szar - vas

72

egy - szó - val ket - tőnk dol - gá - ról

76

az em - be - ri - ség ne - vé - ben vol - na még

80

ta - lán vol - na még

85

Irodalomjegyzék

DALOS Anna (2020): *Ajtón lakattal. Zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon (1956–1989)*, Rózsavölgyi és Társa Kiadó, Budapest.

DEVICH Márton (2003): A harsonától a kórusokig. A hetvenéves Kocsár Miklós portréja, *Muzsika*, 46. 12. 11–15. o.

FÖLDES Imre (1969): *Harmincasok – Beszélgetések magyar zeneszerzőkkel*, Zeneműkiadó, Budapest.

GERENCSÉR Rita – ORDASI Péter (2023): *Kocsár Miklós*, BMC, Budapest.

dr. ITTZÉS Mihály (2023): Petőfi megzenésített versei, *Parlando*, 2.

KROÓ György (1975): *A magyar zeneszerzés 30 éve*, Zeneműkiadó, Budapest.

KROÓ György (1976): Korunk zenéje, *Élet és Irodalom*, 42. 13. o.

MOLNÁR Szabolcs (2012): Fél évszázad. A 24. Mini Fesztivál, *Muzsika*, 03. 21–25. o.

NÉMETH Zsombor (2016): MMA honlap.

ORDASI Péter (2019): *Csodafiú-szarvas*, Katona Művészeti Alapítvány – Napkút Kiadó, Budapest.

SZITHA Tünde (2002): Korunk zenéje, *Muzsika*, 45. 12. 30–36. o.

VARGA Bálint András (1986): *3 kérdés, 82 zeneszerző*, Zeneműkiadó, Budapest.

Világirodalmi kisenciklopédia, (1984) Gondolat Kiadó, Budapest.

Kották

Kocsár Miklós: *Dialoghi per fagotto e pianoforte* EMB 1968.

Kocsár Miklós: *Lamenti per soprano e pianoforte* EMB 1970.

Kocsár Miklós: *Három dal Petőfi Sándor verseire* EMB 1978.

Kocsár Miklós: *Dalok magyar költők verseire 1. Énekhangra és zongorára*, Kontrapunkt – Zeneműkiadó, Budapest, 2012.

Kocsár Miklós: *Dalok magyar költők verseire 2. Énekhangra és zongorára,*
Kontrapunkt – Zeneműkiadó, Budapest, 2013.

Köszönetnyilvánítás

Ezúton szeretném kifejezni köszönetemet és hálámat mindazoknak, aki segítettek értekezésem létrejöttét. Elsősorban Herboly Ildikónak, aki elérhetővé tette számomra a kottákat, információkkal segítette munkámat, és állandó, segítő közreműködésével lehetőséget adott a kutatásra. Szintén köszönöm dr. habil. Kocsár Balázsnak a formai követelményekkel kapcsolatos útmutatásokat, támogató szakértelmét és segítségét. Külön köszönet Herboly Ildikónak, Kocsár Balázsnak, hogy értekezésemhez rendelkezésemre bocsájtották a kézzel írt és számítógépben tárolt, abból kimentett kottákat, partitúrákat.

Nagy hálával tartozom prof. dr. Vas Bencének a dolgozat tartalmi és szerkezeti kérdésekben való sok-sok útmutatásért, eligazításért, és inspiráló beszélgetésekért. Hálásan köszönöm a kottákat Virág Emese korrepetitornak, Bátki-Fazekas László, Wiedemann Bernadett, Kertesi Ingrid, Maria Teresa Uribe énekművészeknek.

Köszönöm dr. Somody Péternek a kitartó, bátorító és motiváló biztatást, Juhász Gábornak, dr. Daru Andreának és dr. Hrubai Attilának a hozzáértő kiegészítéseket, korrekciókat.

Mérhetetlen hálával tartozom családomnak, akik tökéletes háttérrel biztosítottak ahhoz, hogy ez a doktori értekezés megszülethessen.

Szakmai önéletrajz

Tanulmányok

2011–2013 Pannon Egyetem Színháztudomány szak MA

1997–2003 Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, zeneszerzés szak

1993–1997 Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola (vendéghallgatóként)

Szent István Király Zeneművészeti Szakközépiskola

1988–1992 Bem József Óvónői Szakközépiskola

Munkahelyek

2019– Debreceni Egyetem Zeneművészeti kar

2019–2022 Szent István Király Zeneművészeti Szakgimnázium és AMI

2014–2017 Nemes Nagy Ágnes Művészeti Szakgimnázium

2003–2015 Solti György Zeneiskola

Nyelvismeret

Olasz B1 2024.

Angol B2 2016.

Versenyeredmények

2023 Petőfi 200 Rádió gyermekkarának kiírt pályázat I. díj

2017 Arany János Zeneszerzőverseny I. Kategória 2. díj

2006 Tehetséges Magyarországért Zeneszerzőverseny I. díj

2006 MAOE Gyermek – Játék zeneszerzői pályázat II. díj

2006 Zeneszerzők E. + Vántus I. Kórustársaság Zeneszerzőverseny III. díj

2001 LFZF. Zeneszerzés tanszak versenye: II. díj

2000 LFZF. Operatanszaki pályázat I. díj

1999 Reichenau-i zeneszerzés kurzus II. díj

Weboldal: szalaikatalin.com